Die Wandbilder des Polygnotos in der Halle der Knidier zu ...

Theodor Schreiber

DIE
WANDBILDER DES POLYGNOTOS
IN DER
HALLE DER KNIDIER ZU DELPHI.

ERSTER TEIL.

VON

THEODOR SCHREIBER,
MITGLIED DER K. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

Des XVII. Bandes der Abhandlungen der philologisch-historischen Classe
der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften

N° VI.

MIT 18 TEXTILLUSTRATIONEN.

LEIPZIG
BEI S. HIRZEL
1897.

Das Manuscript eingeliefert am 21. September 1895.
Der Abdruck beendet am 20. Juli 1897.

DIE

WANDBILDER DES POLYGNOTOS

IN DER

HALLE DER KNIDIER ZU DELPHI.

VON

THEODOR SCHREIBER,
MITGLIED DER K. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

I.

In der ersten Hälfte des fünften vorchristlichen Jahrhunderts ist Polygnotos, des Aglaophon Sohn, der Maler von Thasos, neben dem Bildhauer Phidias unter den griechischen Künstlern die hervorragendste Erscheinung. In manchen Zügen sind sie einander vergleichbar. Betraut mit den grössten Aufgaben, wie sie sich vordem nicht und später kaum annähernd wieder finden, ausgezeichnet auch in ihrer gesellschaftlichen Stellung, in der Freiheit ihres Schaffens vor dem Handwerksthum der Kleinmeister als die Grossen und die Freunde der Grossen, in Athen mit ihren Hauptwerken wurzelnd und doch in der Ferne, in ausserattischen Landen — jener in Delphi, dieser in Olympia — herangezogen zu mächtigsten Schöpfungen, sind sie die Eröffner der ersten Blüthezeit griechischer Kunst und als solche noch durch die Jahrhunderte gefeiert worden. Was Polygnot an den Wänden der Lesche zu Delphi malte und Phidias für den Tempel von Olympia in Gold und Elfenbein bildete, bezeichnet den Höhepunkt ihres Könnens, es ist die reifste und bedeutendste Frucht ihrer künstlerischen Entwickelung. Und in beiden Werken haben sie der Kunstgeschichte Probleme gestellt, um deren Lösung bis auf diesen Tag gestritten worden ist.

Aber das delphische Problem ist verwickelter und dornenreicher, als das der Wiederherstellung des phidiassischen Zeus in Olympia. Von den Gemälden Polygnot's in Delphi ist kein Stückchen erhalten. Auch wenn von dem Gebäude der Lesche, deren Wände sie schmückten, noch Reste zum Vorschein kommen sollten, darf man nicht hoffen, die Bilder im Original wiederzugewinnen. Irgend welche Spuren einer Nachbildung in zeitgenössischer oder späterer Kleinkunst sind nicht nachweisbar. Nur aus der eingehenden, mit

sichtlicher Liebe vorgetragenen Beschreibung dieser Gemälde, welche Pausanias in das letzte Buch seiner Periegese Griechenlands aufgenommen hat, schöpfen wir die Vorstellung von dem tiefsinnigen Inhalt, dem Reichthum der Figuren und der Motive, der bedeutsamen Verknüpfung der Gruppen dieses umfassendsten aller griechischen Malerwerke.

Die Wiederherstellung der delphischen Wandbilder Polygnot's bildet eine Hauptaufgabe der Kunstarchäologie, seitdem sie eine Wissenschaft ist. Wieder und immer wieder in Angriff genommen, hat sie eine Fülle von Untersuchungen hervorgerufen, wie kein anderes Thema [1]. Wer diese Lösungsversuche überblickt, nicht nur die ersten noch unsicher tastenden und die späteren, methodischer vordringenden, sondern auch die neuesten, welche mit dem Anspruch zu überzeugen und abzuschliessen auftreten, kann zu dem Urtheil gelangen, dass eine zuverlässige Lösung überhaupt unmöglich sei. Es muss befremden, dass die Wege zum Ziel soweit auseinandergehen und dass die Resultate so wenig Uebereinstimmung zeigen. Am Ende einer langen Forschungsreihe ist noch in keinem einzigen Kernpunkt der eigentlichen Rekonstruktion ein allgemeines Einverständniss erzielt, eine Sicherheit, ja auch nur Wahrscheinlichkeit gewonnen. Sind aber die Wege der Untersuchung so sehr verschieden, so lässt sich billigerweise fragen, ob sie zum Ziele führen können, ob die Hilfsmittel der Rekonstruktion richtig erwogen, in ihrer Zuverlässigkeit genau bestimmt sind und ob sich die Grenzen erkennen lassen, innerhalb deren eine Lösung sich mit innerer Wahrscheinlichkeit bewegen kann.

---

1) Die hauptsächlichste Literatur ist zusammengestellt bei W. Gebhardt, Die Komposition der Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi. Göttingen 1872 p. 39 ff. und C. Robert, Die Nekyia des Polygnot. 16. Hallisches Winckelmannsprogramm (1892) p. 33 ff. Ders., Die Iliupersis des Polygnot. 17. Hall. Winckelmannspr. (1893) p. 28 ff. Dazu L. F. Jos. Hügel, Geschichtliche und systematische Entwickelung und Ausbildung der Perspektive in der klassischen Malerei. Würzburg 1881 (mit zwei Rekonstruktionsskizzen). Th. Schreiber, Die Nekyia des Polygnotos in Delphi, in der Festschrift für Joh. Overbeck. Leipzig 1893 S. 184 ff. P. Weizsäcker, Polygnot's Gemälde in der Lesche der Knidier zu Delphi. Stuttgart 1895. Die bildlichen Herstellungsversuche des ersten Gemäldes (Iliupersis) von Caylus bis auf Benndorf hat der letztere reproduciren lassen in seinen Wiener Vorlegeblättern für archäologische Uebungen 1888 Taf. X—XII.

Mit diesen Vorfragen hat man sich in den meisten Fällen allzuleicht abgefunden. Es ist allerdings nicht zu verkennen, dass die Anforderungen an die Rekonstruktion immer strenger geworden sind. Wie jede neue Untersuchung direkt oder indirekt zur Widerlegung, wenigstens zur Aufdeckung der Schwächen der vorausgegangenen führte, so wuchs auch die Ueberzeugung, dass man nicht ein Gemälde eigener Phantasie zu schaffen, sondern die Kunst des Polygnot zu suchen habe. Nachdem anfangs noch die bildliche Herstellung mit allen Mitteln moderner, ausgereifter Kunst angestellt worden war, haben die Späteren sich mehr und mehr an die Vorstellungen gehalten, welche jeweilig über die Kunsthöhe und das Darstellungsvermögen des Polygnot bestanden. Der Grundfehler der ältesten Rekonstruktion, der des Grafen Caylus, dass sie ein Wandbild voll malerischer Illusion, mit Raumvertiefung und Perspektive, mit landschaftlichen Reizen und natürlich auch koloristischen Wirkungen vortäuschte, ist zwar nochmals in unseren Tagen [2] vertheidigt worden, darf aber jetzt bei allen Einsichtigen als völlig überwunden gelten. Dafür hatte schon das energische Vorgehen eines Lessing im Streite gegen Caylus und seinen Nachbeter Klotz gesorgt.

Ein zweiter Fehler jener ersten Abhandlung lag darin, dass sie ihre Aufgabe überhaupt in einer bildlichen Wiederherstellung zu lösen suchte. Damit war eine verhängnissvolle Anregung gegeben, deren schädliche Wirkung in der langen Reihe nachfolgender Rekonstruktionen deutlich zu Tage getreten ist. Man gab mehr als beweisbar war, indem man die Beschreibung stückweise in Bilder moderner, oder auch antiker, aber nicht polygnotischer Erfindung umsetzte. Man entschied damit über den Kompositionswerth und die künstlerische Geltung der Einzelfiguren, der Gruppen und Gruppenverbindungen, noch ehe die Eigenart polygnotischer Komposition erkannt war. Man vermeinte weiter zu kommen, wenn man diese unbeglaubigten Bilder wie Schachfiguren hin und herrückte, und übersah völlig, dass der schliesslich erzielte Eindruck lediglich der freien Phantasie des Zeichners oder dem Zufallsspiel bei der Auswahl antiker Vorbilder verdankt wurde. Denn darüber, dass es unmöglich sei, die polygnotischen Gemälde aus purer Einbildungskraft

2) Von Hügel in der Anm. 1 angeführten Abhandlung.

und ohne den eben nicht vorhandenen, thatsächlichen Anhalt an monumentaler Ueberlieferung wiederherzustellen, konnte im Ernst doch kein Zweifel herrschen. Was sich feststellen und graphisch fixiren liess, war also nicht »die Würde der Gestalten, die Mannigfaltigkeit der Charaktere, ja der Mienen, der Reichthum und die Keuschheit der Motive« oder gar der grosse, ernste Zug der Linien und Linienmassen, sondern nur das Gerüst der Anordnung und damit das Gewebe geistiger Beziehungen, welches der thasische Meister zwischen den Einzelfiguren und Gruppen ausgesponnen hatte.

Aber auch nur soweit zu kommen, hielt Goethe[3]), »der erste, der das Problem wirklich vertiefte und in den Geist der Komposition nachfühlend und nachdichtend einzudringen versucht hat«, nicht für möglich. Er war zu der Ueberzeugung gelangt, dass das Ganze zwar »für den Verstand, für die Empfindung durch eine geistreiche, fast dürfte man sagen witzige Zusammenstellung verbunden war, aber für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangte«. Daraus durfte er dann freilich die Berechtigung schöpfen, die Restauration »nach eigenen Einsichten, den Pausanias auf einige Zeit vergessend« zu unternehmen, und nicht anders urtheilte Heinrich Meyer[4]), sein archäologischer Beirath, wenn er in einer späteren Recension der letzten Riepenhausen'schen Publikation offen aussprach, dass an ein zusammenhängendes Ganze hier nicht zu denken sei.

Ihnen aber, und noch anderen neben und nach ihnen, hatten bereits zwei Maler, die in der Heyne'schen Schule für das Alterthum begeistert worden waren, die Gebrüder Friedrich und Johann Riepenhausen, bildlich vorgearbeitet[5]). Ihre zwar der Beschreibung des Pausanias entlehnten, aber sorglos frei im Sinne ihrer eigenen akademischen Kunstweise erfundenen Gruppen widersprachen freilich durchaus dem

3) Jenaische Litteraturzeitung 1804 Bd. I, dann in den Gesammelten Werken XLIV, 97 ff., auch wiederholt von Wiedasch in seiner Uebersetzung des Pausanias IV, 544 ff.

4) Ueber Kunst und Alterthum Bd. VI, 2 p. 290. Anders äussert er sich in seiner Geschichte der bildenden Künste II p. 133 f.

5) Ueber beide Maler sind die Künstlerlexika von Müller-Klunzinger III, 341 (mit Literaturangabe) und Nagler XIII, 170 ff. zu vergleichen. Ihre Entwürfe zum Gemälde der Zerstörung Trojas waren auf der Weimarer Kunstausstellung von 1803 zum ersten Male zu sehen, erschienen revidirt und vermehrt, sammt einer Uebersichtstafel und einem erläuternden Text von Christian Schlosser 1805 in

Geiste polygnotischer Malerei, und so konnte deren Benutzung die folgenden Untersuchungen nicht wesentlich fördern, wohl aber eine Prüfung der prinzipiellen Fragen erschweren oder ganz verhindern. Gleichgültig war es dabei, ob man diese Riepenhausen'schen Gruppen auf zwei oder drei Reihen vertheilte, einzelne Figuren aus ihnen löste oder sie noch mehr zusammenschob. Jedes Stück der Bilderrekonstruktion war an sich unbrauchbar, weil unpolygnotisch.

Nur eine Frage wurde beharrlich weiter verfolgt, seitdem die perspektivische Anordnung aufgegeben und dafür die Darstellungsweise der Vasenbilder mit aufgerolltem Hintergrunde als die der alten Kunst entsprechende erkannt worden war. Standen die Figuren nicht in malerisch vertieftem Raume hinter-, sondern übereinander, so galt es zu bestimmen, ob sie in durchgeführten geradlinigen oder bewegten Reihen und wievielfach übereinander oder ob in freien Einzelfiguren über die Bildfläche vertheilt waren. Der Text des Pausanias, welcher an unzweideutigen Ortsbezeichnungen nicht eben reich ist, schien einen sicheren Anhalt nicht zu geben. Doch ist von Goethe an bis auf Welcker und Lloyd die Dreireihenordnung zu Grunde gelegt worden. Diese friesartige Komposition, die in »Stockwerken« aufstieg, suchte man möglichst streng durchzuführen, was theilweise nicht ohne Zwang an den Worten der Beschreibung abging. In der, schon bei Goethe hervortretenden Empfindung, dass Klarheit der Disposition ein wesentliches Erforderniss jedes Kunstwerkes sei, ging Welcker[6]) noch einen Schritt weiter, indem er in dem Nekyiabilde auch die Höhenrichtung der Gruppen symmetrisch zu gliedern versuchte. Nicht nur in der Länge, sondern auch in der Höhe sollten durchgehende, ideale Trennungslinien das Ganze in rhythmische Theile

---

Göttingen unter dem Titel: Gemälde des Polygnotos in der Lesche zu Delphi, nach der Beschreibung des Pausanias gezeichnet von F. und J. Riepenhausen (wiederholt Wiener Vorlegebl. 1888 Taf. XI, 2) und nochmals in neuer Gestalt und vermehrt durch die Umrisse zu dem zweiten Gemälde i. J. 1826 zu Rom unter dem Titel: Peintures de Polygnote à Delphes dessinées et gravées d'après la description de Pausanias par F. et J. Riepenhausen. Diese zweite Publikation erlebte 1829 und 1854 neue Auflagen (wiederholt Wiener Vorlegebl. 1888 Taf. XI, 3).

6) In den Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften philol.-histor. Kl. 1847 p. 81—151, im Einzeldruck Berlin 1848, dann in Welcker's Kleinen Schriften p. 63—139. (Seine Rekonstruktion des Iliupersisbildes wiederholt in den Wiener Vorlegebl. 1888 Taf. XII, 1.)

sondern. In der Siebenzahl glaubte er das ordnende Prinzip zu finden. Andere wünschten die starre Gleichmässigkeit der Reihenordnung durch Zwischenstellung von Gruppen oder Figuren zu mildern, vor allem Heinrich Brunn [7]), welcher betonte, dass »diese Reihen durch Vermittelungsglieder in auf- und absteigenden Linien untereinander zu verbinden seien«.

Aber auch grundsätzlich abweichende Ansichten wurden schon frühzeitig geltend gemacht. Aus strengster, wir dürfen sagen allzustrenger Worterklärung der Beschreibung folgerte Otto Jahn [8]), dass in der Iliupersis nur zwei Figurenreihen enthalten seien, die parallellaufend sich merkwürdiger Weise nach oben erhoben hätten. In dem gleichfalls aufsteigenden Nekyiabilde seien noch mehr als zwei Reihen vorhanden gewesen, trotzdem sei eine Bezüglichkeit beider Gemälde aufeinander festzuhalten.

Erst in diesem Stadium der Untersuchung befestigte sich mehr und mehr die Ueberzeugung, dass sich die Rekonstruktion beider Gemälde in einen tektonisch gegebenen, also jedenfalls rechtwinkligen Rahmen raumfüllend einzuordnen habe und dass einer solchen Vertheilung der Figuren die kompakten Gruppen der Riepenhausen'schen Entwürfe nicht genügen könnten. Es war deshalb ein entschiedener Fortschritt, wenn W. Gebhardt [9]) die letzteren möglichst zu lockern und in Einzelfiguren aufzulösen suchte, wenn er auf Ausfüllung der bisher für unvermeidlich gehaltenen oder gar nicht beachteten Lücken im Bilde bedacht war und noch mehr darnach strebte, die Symmetrie der Anordnung im Einzelnen nachzuweisen. Was ihm selbst gelang, war aber bare Künstelei; nicht ein planvolles, rhythmisch gleich abgewogenes Ganzes, sondern eine Anordnung, deren Gleichmass nur durch Rechenexempel zu finden war, dem Auge aber verborgen blieb.

In neuerer Zeit haben dann zwei Arbeiten der Frage eine wesentliche Förderung gebracht. Die eine veröffentlichte Otto Benndorf in den Wiener Vorlegeblättern 1888 Tafel XII, 3, eine Rekonstruktion des Iliupersisbildes auf durchaus neuer Basis, die einen vollständigen Bruch mit der bisherigen Behandlungsweise des Themas

7) Geschichte der griechischen Künstler II, 35.

8) Kieler philologische Studien p. 81—154 (auch separat Kiel 1841).

9) Die Komposition der Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi. Göttingen 1872.

bedeutete. Eine eingehende Erläuterung war nicht beigegeben, doch lässt sich aus seinen Untersuchungen über das Heroon von Trysa [10]) leicht erkennen, unter welchen Voraussetzungen die Herstellung erfolgt ist. Von der nicht zu beweisenden, ja — wie Robert (Nekyia p. 37) gut nachgewiesen hat — an sich unwahrscheinlichen Annahme ausgehend, dass die Reliefscenen des Frieses von Gjölbaschi sowohl in den Motiven, wie im Prinzip der Anordnung von Polygnot abhängig seien, suchte Benndorf die Wiederherstellung jenem lykischen Grabmal entsprechend in einem Doppelfries, zwei übereinanderlaufenden Figurenstreifen auszuführen. Wie in den Reliefscenen des Heroons galt ihm im Gemälde das Beiwerk als raumfüllend, sogar die Perspective war theilweise verwendet und in den Figuren möglichste Annäherung an polygnotische Art angestrebt. Der Bann der Riepenhausen'schen Vorbilder war endgültig gebrochen. Und noch mehr, das Gesetz der Raumfüllung in einem rechtwinkligen Rahmen war zum ersten Male bildlich zur Geltung gebracht. Aber war das Anordnungsprinzip des lykischen Reliefbildners wirklich identisch mit dem des thasischen Malers? Bei schärferer Beachtung des materiellen Unterschiedes beider Darstellungen war doch nicht zu verkennen, dass dort dem Künstler zwei übereinanderliegende Quaderreihen zur Ausschmückung gegeben und damit die Friestheilung mit horizontaler Trennungslinie rein äusserlich vorgeschrieben war, während hier auf einer glatten Wandfläche eine figurenreiche Darstellung einheitlich entwickelt werden musste. Und was die Entsprechung oder Aehnlichkeit gewisser Reliefmotive mit denen polygnotischer Gemälde betraf, so konnte sie wohl auf die Vermuthung führen, dass in jenen Friesen irgendwelche, nicht genauer zu bestimmende Anklänge an malerische Vorbilder vorhanden seien. Näher lag es jedenfalls, die nächsten Parallelen für die Rekonstruktion da zu suchen, wo polygnotische Kunst unmittelbaren Einfluss geübt haben konnte und wahrscheinlich auch geübt hat, in den Vasenbildern aus der Zeit Polygnot's.

Diesen Weg zuerst eingeschlagen zu haben, ist das unbestreitbare Verdienst Carl Roberts. Er wies in den oben (Anm. 1) angeführten Abhandlungen darauf hin, dass in einer Reihe attischer Vasen-

---

10) Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch d. Kunsthistor. Samml. d. allerh. Kaiserh. Bd. IX). Wien 1889 p. 150 f.

bilder, welche der ersten Hälfte und der Mitte des fünften Jahrhunderts angehören, eine neue Kompositionsweise ganz unvermittelt auftritt. Wie mit einem Schlage zeigte sich an Stelle der friesartigen Reihendarstellung eine lockere Vertheilung von Einzelfiguren, die auf bewegten Terrainlinien, auf ansteigendem Boden, daher theilweise sich verdeckend übereinander gestellt sind. Diese Neuerung könne nicht eine Erfindung der Töpferwerkstätten sein, sondern nur der grossen Kunst, der Wandmalerei des damals nach Athen berufenen, epochemachenden Polygnot und seiner Genossen zugeschrieben werden. Mit Hülfe dieser, von ihm einzeln aufgeführten Vorbilder hat Robert eine von allen früheren durchaus verschiedene Rekonstruktion graphisch zu fixiren gesucht, deren Vorzüge ungesucht ins Auge springen. Die gleichmässig über die Bildfläche verstreuten Figuren füllen den Rahmen hier, wie in jenen Vasengemälden. Hier wie dort werden die letzten Lücken der Komposition durch ein spärliches, Terrain andeutendes oder attributives Beiwerk ausgefüllt. Der Gesammteindruck ist von dem der besten Vasenbilder polygnotischer Zeit nicht wesentlich verschieden. Die Ungleichheiten der Anordnung Benndorf's sind nicht vorhanden, weder die Kontraste in einer bald strengen, reifarchaischen, bald malerisch freien Gruppirung, noch die Gegensätze in dem theils primitiven, verkürzten, theils perspektivisch frei gezeichneten und ausführlich behandelten, architektonischen Beiwerk. Die Geschlossenheit des Bildes, die Benndorf erstrebte, aber nicht durchzuführen wusste, ist von Robert in anscheinend glücklichster Weise erreicht worden. Aber war damit die endgültige Lösung der Aufgabe gefunden?

Die ersten, wohlerwogenen Einwendungen erhob Richard Schöne [11]), indem er die Gründe darlegte, welche es verbieten, in den von Robert als »polygnotisch« angesprochenen Vasen zuverlässige, für die Rekonstruktion massgebende Spiegelbilder polygnotischer Kunst zu erblicken. Beachtet man, welche sehr erheblichen Unterschiede diese Vasen unter sich in einzelnen Zügen, wie in der Gesammtkomposition aufweisen, so ist nicht zu verkennen, dass der vorauszusetzende Anstoss, der von der Wandmalerei ausgegangen war, von

11) In dem Aufsatze: Zu Polygnot's delphischen Bildern, Jahrbuch d. arch. Instit. VIII. 1893 p. 193 ff., vgl. dazu Hauser, Berl. philol. Wochenschr. 1894 Sp. 1392 ff.

den Vasenmalern auf sehr selbständige und mannigfaltige Weise für die eigenthümlichen Bedürfnisse der Gefässdekoration verarbeitet worden ist. Nicht nur hierdurch werden Rückschlüsse von Vasenbildern auf Wandgemälde sehr erschwert. Es kommt hinzu, dass die Vasenmalerei, welche hellfarbige Figuren auf dunklen Grund setzt, also wesentlich durch Silhouetten wirkt, es vermeiden musste, diese Wirkung durch geschlossene Gruppen oder stärkere Betonung der Angabe des Terrains zu beeinträchtigen. Mit ganz anderen Hülfsmitteln und unter ganz anderen Bedingungen arbeitete dagegen die vielfarbige Wandmalerei. Um Figuren von einander deutlich abzuheben und jede in ihrer besonderen Bewegung klar hervortreten zu machen, brauchte sie nicht jede einzeln als Silhouette auf stark verschiedenem Hintergrund erscheinen zu lassen, sondern konnte durch richtige Verwendung von Gegensätzen in den Lokalfarben den gleichen Zweck erreichen. Sie war in der Lage, ein das Auge völlig befriedigendes Gleichgewicht der Massen herzustellen, ohne in allen Theilen des Bildes das gleiche Verhältniss zwischen den mit Figuren bedeckten und den nur als Grund wirkenden Flächen herzustellen. Und endlich konnte ihr manches Beiwerk entbehrlich sein, dessen der Vasenmaler für seine Zwecke bedurfte. War aber die Wandmalerei Polygnot's technisch freier, als jene einfache Handwerkskunst, war sie der gleichzeitigen Plastik kompositionell ebenbürtig, so hat sie sich mit einer möglichst gleichmässigen Verstreuung der Figuren über die Bildfläche nicht begnügt. Sie hat dem Ganzen eine gewisse Gliederung gegeben und sich schwerlich gescheut, Figuren zu grösseren Gruppen zu vereinigen.

Die feinsinnigen, in diesen und anderen Punkten überzeugenden Darlegungen Schöne's, auf welche wir später noch zurückkommen werden, bilden in gewissem Sinne den Abschluss der bisherigen Forschung. Die ungefähr gleichzeitig erschienene Rekonstruktion von Paul Weizsäcker[12]) führte die Frage nicht weiter, obwohl sie — den Anschauungen Schöne's in diesem Punkte entsprechend — von dem Robert'schen Prinzip gleichmässiger Figurenvertheilung wieder zu dem der Gruppenbildung, freilich einer sehr mannigfaltig und überreif ent-

12) Polygnot's Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi in den Süddeutschen Blättern für höhere Unterrichtsanstalten 1894, Nr. 18—20. 22 u. 23; auch separat Stuttgart 1895.

wickelten, zurückkehrte. Ja, sie bezeichnet einen entschiedenen Rückschritt insofern, als sie anstatt der einigermassen rhythmisch gleichartigen Ordnung der Figuren der Robert'schen Herstellung bald übermässig gedrängte Häufung der Figuren, bald auch die lockerste Reihung bis zur Zusammenhangslosigkeit anwandte. Trotzdem suchte Weizsäcker, wie alle seine Vorgänger, nach dem einigenden Prinzip der Komposition und stellte noch strengere Forderungen an sie, als in Wirklichkeit künstlerisch zu rechtfertigen waren.

In diesem Ordnungsprinzip, das alle suchten, keiner befriedigend nachweisen konnte, lag das entscheidende Moment. Es war die Achillesferse des ganzen Problems.

Wie weit ging der Zwang der Komposition und welcher Art war die Symmetrie der Anordnung, die Entsprechung, welche die einzelnen Theile der beiden Bilder unter einander verband?

Wenn Goethe die Vorzüge derselben nur in der Bedeutsamkeit der Motive, in der geistreich verknüpften Fülle der Gedanken erkannte, während er nicht glaubte, dass das Ganze für den Blick, die sinnliche Anschauung zu einer Einheit gelangte, so war diese Resignation am Anfange der kritischen Arbeit nicht verwunderlich. Aber die gleiche Verzagtheit trat auch in den späteren Untersuchungen immer wieder hervor, sobald man das Ergebniss der Rekonstruktion auf seinen künstlerischen Werth zu prüfen hatte. Derselbe Otto Jahn, welcher in der attischen Vasenmalerei des sechsten Jahrhunderts schon einen gewissen Parallelismus oder geradezu ein Wiederholen der Motive, dann in der Epoche Polygnot's eine fortgeschrittene Kunst der Gruppirung und Komposition nach den Gesetzen von Symmetrie und Parallelismus nachgewiesen hatte[13]), gelangte in der Herstellung der Wandbilder doch nur zu einem innerlich ordnungslosen, im tektonischen Aufbau allen nachweisbaren Formen widersprechenden Schema. Karl Friedrich Hermann[14]) betonte den »Mangel an innerer Einheit«, der durch ein gewisses »Gleichgewicht der einzelnen Elemente« ersetzt sei, und glaubte diesen Mangel daraus er-

13) O. Jahn, Einleitung zur Beschreibung der Münchener Vasensammlung p. CLVI und CLXXX.

14) Epikritische Betrachtungen über die polygnotischen Gemälde in der Lesche zu Delphi. Programm des archäol.-numismat. Instituts in Göttingen, zum Winckelmannstage 1849.

klären zu können, dass die Gemälde einer früheren »vorattischen« Periode des Meisters zuzurechnen seien, die »wohl zur Begründung seines Rufes, aber darum noch nicht zu seiner vollen künstlerischen Entwickelung ausgereicht haben möge«.

Die letzten Konsequenzen dieser Anschauung zu ziehen, hat Otto Benndorf [15]) unternommen. Nach ihm besassen die friesartig in Doppelreihen angeordneten Bilder allerdings wohl eine gewisse geistige Mitte an zwei bedeutungsvollen Vorgängen, welche die Phantasie stärker beschäftigten: das eine an der Kassandrascene mit dem folgenschweren Eide, welchen Aias vor den versammelten Fürsten ablegt, das andere an der Todtenbeschwörung des Odysseus, welche als einleitende Ursache den Sinn der ganzen Nekyia aufschloss. Jede dieser Gruppen war aber in der Abfolge des Ganzen dermassen aus der Mitte verschoben, dass sie ein Centrum der Komposition nicht abgab, und damit hängt zusammen, dass abgesehen von den äussersten Enden, die als solche deutlich charakterisirt waren und daher in deutlichem Wechselbezuge zu einander standen, nur geringe Gliederungen und keine Gleichungen vortraten, dass vielmehr Alles, was sich in den Friesbildern entsprach oder zu entsprechen schien, in dieser Eigenschaft mehr auf innere Wahrnehmung berechnet, als für den vergleichenden Blick vorhanden war. Es erscheint hiernach, sagt Benndorf, als ein Grundirrthum der Abhandlung Welcker's, dass sie von Friesen die Eigenart von Giebelkompositionen forderte, indem sie einen in Symmetrie vollendeten architektonischen Aufbau herzustellen trachtete, wo vielmehr Alles in freiem Wachsthum der Gestaltung hinlief, um im Geiste des Betrachtenden stimmungsvoll sich zusammenzuschliessen und für die Erinnerung zu einer grossen Einheit zu verbinden.

Das hier berührte »Faktum der Verschiebung des Centrums« spielt in einer ganzen Reihe neuerer Herstellungsversuche eine eigenthümliche Rolle. Adolph Michaelis hatte es in einer Abhandlung »Ueber die Komposition der Giebelgruppen am Parthenon« zuerst bestimmt hervorgehoben und zuletzt war noch Weizsäcker zu der Vorstellung gekommen, dass in dem Iliupersisbilde »die Mittelgruppe ein klein wenig aus der Mitte nach rechts gerückt« gewesen sei.

15) Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa p. 151.

Wiederum anders war das Ergebniss von Robert's Untersuchung, wonach die Bilder nicht symmetrisch mit einem Hauptcentrum angelegt waren, sondern jedes für sich in zwei ungleiche Abtheilungen je mit einem besonderen Mittelpunkte zerfiel. Das Kompositionsprinzip könnte also, sagt Robert, in dieser Hinsicht mit einer Ellipse verglichen werden.

Aber mit der Voraussetzung solcher Centren, von doppelten oder einfachen, verschobenen oder (wie bei Welcker und Anderen) genau in die Mitte eingestellten, war eine durchgeführte Komposition noch nicht nachgewiesen. War sie auf eine einzelne, der Gruppirung oder Theilung immer wieder zu Grunde gelegte Ordnungszahl gestützt, etwa auf die Siebenzahl, mit welcher Welcker und nach ihm K. Fr. Hermann operirte, oder auf die Fünfzahl, die Weizsäcker für bedeutsam hielt? Gegen eine solche »arithmetische Symmetrie« hatte sich schon Chr. Schubart[16]) ebenso scharf ausgesprochen, wie gegen die »philologische oder lexikalische Symmetrie«, die Ch. Lenormant zu Ehren bringen wollte. Sie war unkünstlerisch, weil sie sich nicht sinnfällig und ungesucht dem Auge darbot. Oder genügte es, wenn man »geschickt«, aber ungleich geordnete Gruppen in Pyramidenform aussonderte und wieder zu grösseren Gesammtgruppen verband, wenn man einen »feinen Rhythmus auf und absteigender Linien« und zugleich einen »ebensofeinen Rhythmus wechselnder Gefühle« zu beobachten glaubte? Ein festes Gefüge, in dem jede einzelne Figur sich als bedeutsam und nothwendig erwies, war damit noch nicht gewonnen. In Ermangelung eines strengen Beweises für den unverrückbaren Zusammenhang des Ganzen lud denn auch Weizsäcker den Beschauer seines Wiederherstellungsversuches ein, seine Beobachtungen selbst weiter auszuspinnen, die Giebelgruppen selber zu suchen, die bald flach, bald spitz, oft auch bei gutem Willen nicht auffindbar sind. Von Symmetrie und Entsprechung ist

16) N. Jahrbb. f. Philol. Bd. 91 (1865) p. 635 ff. Ch. Lenormant stellte in seinem Mémoire sur les peintures, que Polygnote avait exéculées dans la lésché de Delphes (verfasst 1850, gedruckt in den Mémoires de l'Academie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique 1864. To. XXXIV p. 1—133), z. B. das hölzerne Pferd, welches mit dem Kopfe über die troische Mauer sieht, und das Pferd Nestor's, welches sich im Sande wälzt, einander gegenüber, »wo doch — sagt Schubart — keine andere Uebereinstimmung ist, als dass beide ἵπποι waren, wenn auch ganz verschiedene«.

bei ihm keine Rede. »Die Gruppen, meint er, sind im Ganzen gleich abgewogen und ebenmässig vertheilt. Eine mathematisch genaue Gleichheit derselben konnte der Künstler nicht beabsichtigen«.

Viel ernsthafter hat Robert die Aufgabe angefasst. Er sucht nach Symmetrie und Responsion und findet sie hier streng, dort gelockerter angewendet. In der Iliupersis erkennt er als Centren der beiden Abtheilungen die Gruppen der Kassandra und die der Helena. An die erstere schliessen sich nach beiden Seiten symmetrische Gruppen von je zwei Figuren an. »Diese Reihe setzt sich jederseits weiter fort, aber so, dass die Symmetrie allmählich laxer wird, die Gruppe sich löst, die Handlung leise ausklingt und zu anderem übergeführt wird«. Auch seitwärts davon »löst sich wieder die Symmetrie«, so dass die Todten in der einen Ecke und andererseits die Neoptolemosgruppe, die Robert in Bezug zu einander setzt, in Wirklichkeit sich formell nicht mehr entsprechen. In der rechten, kleineren Abtheilung des Bildes, wo Helena das Centrum bildet, sind wieder »nicht streng symmetrisch, aber doch mit unverkennbarer Responsion« um diesen Mittelpunkt gruppirt: unten ihre beiden Sklavinnen, höher neben und über ihr »die Gruppen der vier Bittenden« und rechts »die der vier Bewundernden«.

Gerade die letztere Interpretation ist charakteristisch für Robert's Herstellung und für seine Vorstellungen von strenger Komposition, denn Robert fasst hier als Gruppen zusammen, was im Bilde in lockere Einzelfiguren auseinander fällt. Er macht in der Auslegung Abschnitte, die auf der Herstellung dem Auge nicht sichtbar werden, und setzt kompositionell zu einander in Bezug, was bildlich im Gefüge der Linien als ganz disparat erscheint. »Auch formell«, sagt er, »ist die Responsion insofern gewahrt, als von den je vier Figuren, die die Helena auf beiden Seiten umgeben, je drei stehend, die vierte aber knieend oder sitzend dargestellt ist«. Es stehen in seiner Rekonstruktion aber mehr als diese sechs Figuren um Helena. Zur Rechten vier, zur Linken fünf, von denen freilich die beiden äussersten links nach Pausanias' Beschreibung ganz auszuscheiden sind, nämlich mit Kreusa auch Klymene, die nicht zur »Gruppe der Bittenden« gehört, sondern in anderem Zusammenhange mit anderen Frauen als »Gefangene« aufgeführt wird.

An den beiden Enden des Gemäldes, meint Robert, springt die

strenge Symmetrie sowohl nach Inhalt, als nach Aufbau sofort in die Augen. »Rechts werden die Zelte abgebrochen, ein Schiff zur Abfahrt gerüstet, links scheiden die Antenoriden von ihrem Heimathhaus; rechts Siegesjubel und lautes geschäftliches Treiben, links Todtenstille, tiefe Trauer um die zerstörte Stadt und den getödteten Sohn«. In der That sind dies wirksame Gegensätze der Bedeutung, die im Bilde vorhanden gewesen sein müssen. Aber zeigt sich darin, allein in Kontrasten des Gedankens, eine »strenge Symmetrie«, eine kompositionelle Entsprechung oder gar »ein wundervoll harmonischer Aufbau« nach dem Sinne der zeitgenössischen Kunst?

Werfen wir noch einen Blick auf Robert's Herstellung der Nekyia, so finden wir hier eine ganz andere Gliederung, wenn auch wiederum zwei Theile mit je einem Centrum. In die rechte Abtheilung setzt Robert drei Gruppen, die sich zu einer Pyramide zusammenschliessen. In der Mitte der linken Seite eine vierte Gruppe »von ähnlichem Aufbau«, also wiederum pyramidal, doch von geringerem Umfang. Zwischen ihnen eine verbindende fünfte Gruppe. »In das durch diese fünf Gruppen gebildete Gerüste sind nun weiter theils Gruppen von zwei eng mit einander verbundenen Figuren, theils Einzelfiguren eingefügt«. Die Enden des Gemäldes endlich sind den Büssern und den Dämonen des Hades eingeräumt.

Auffällig ist hier nicht nur das ungewöhnliche Schema des Gerüstes, sondern auch der Umstand, dass kein Stück der Komposition sich naturgemäss eurhythmisch von innen heraus entwickelt und in sich abgeschlossen ist, wie denn auch Phaidra's Auszeichnung als Mittelpunkt eines besonderen Gemäldeabschnittes unerklärlich bleibt. Aber noch merkwürdiger ist Robert's Ueberzeugung, dass eben dieses vieltheilige, im Bilde ohne das erläuternde Wort gar nicht zu entwirrende Figurengefüge weisheitsvoll mit demjenigen des anderen Bildes in Bezug gesetzt sei.

Die Voraussetzung eines solchen durchgeführten Parallelismus zweier grosser Bilder ist nicht von ihm zuerst aufgestellt worden. Sie war schon vor ihm geltend gemacht, aber auch schon vor ihm als unzulässig und unmöglich bekämpft worden [17]. Trotzdem spielt

---

17) Schon Walz (Zeitschr. f. die Alterth.-Wiss. 1843 p. 760) und besonders Hermann a. a. O. p. 20 vermissten diesen Parallelismus bei Otto Jahn. Bekämpft

sie noch eine Rolle in der letzten Untersuchung, bei Weizsäcker. Es ist, sagt Robert (Iliupersis p. 70), mit grosser Kunst darauf Bezug genommen, dass das Bild der Iliupersis im Ganzen wie im Einzelnen seinem Gegenstück, der Nekyia, entspreche, wobei sich eine neue Reihe feiner Bezüge erschliesst und doch die Gefahr eines frostigen Schematismus aufs geschickteste vermieden wird. Man vergleiche nur die Gemälde Stück für Stück, der Komposition und der »Topographie« nach. »Hier zeigt sich die Burg von Troja, dort der Hain der Seligen, hier die Seherin Apollons in Todesängsten, dort der Sänger Apollons in der Verklärung«, diese hoch oben im Bilde mit den korrespondirenden, etwas tiefer stehenden Reihen der griechischen Heerführer, jener in der Mitte der Bildfläche umgeben von den korrespondirenden Reihen der achaeischen und trojanischen Helden, die auch hier wieder etwas tiefer stehen als die Mittelfigur. »Im Einzelnen entsprechen die den Würfelspielern zuschauenden Achaeer den Heerführern um Kassandra, wobei beide Male Ajas der Lokrer an hervorragender Stelle erscheint, und die trauernden Trojaner in der Unterwelt der Gruppe getödteter Trojaner am Fusse des Burgberges.« Man lese die weiteren Ausführungen Robert's, um eine Vorstellung zu gewinnen, welcher Abgrund grübelnder Ueberlegung hier dem geistigen Auge aufgethan wird. Aber auch dem naiv schauenden?

Ohne Zweifel hatte der grosse Meister von Thasos durch die wohlüberlegte Auswahl der Figuren und deren bedeutungsvolle Verknüpfung eine Menge von Gedanken anregen wollen. Unwillkürlich vergleicht wohl ein sinnender Betrachter der Robert'schen Herstellung die Schicksale der Lebenden vor und in Troja mit dem Scheinleben derer im Hades, die Thaten der Helden des einen Bildes mit dem contemplativen Zustand jener Schatten auf dem anderen. Aber der Gedankengehalt beider Gemälde ist doch durchaus zu trennen von der sinnlich wahrnehmbaren formalen Komposition. Jene »geistige Konstruktion« — um einen Ausdruck Otfried Müller's zu gebrauchen — lässt mancherlei Deutungen und Beziehungen zu; dagegen kann die Komposition zweier Gemälde nur unter einer bestimmten Voraus-

---

wurde er von Ruhl Ztschr. f. d. A.-W. 1855 p. 390. 1856 p. 314. Overbeck Rhein. Mus. N. F. 1850. VII p. 426 ff.

setzung verglichen werden. Dass sich inhaltliche Gleichungen anstellen lassen, liegt schon darin begründet, dass häufig genug dieselben Helden in beiden Bildern vorkommen und soviele Figuren genealogisch oder der Bedeutung nach leicht in Verbindung gebracht werden können. Daher die Fülle geistreicher, unter sich sehr abweichender Erklärungen und Beziehungen, welche von Goethe bis auf Welcker und Robert aus der Beschreibung des Pausanias herausgelesen worden sind, ein Spiel des Witzes und Verstandes, über welches schon vor Jahren Chr. Schubart[18]) ein treffendes Urtheil gefällt hat. Hier aber wird mehr behauptet, als bloss ein Vorhandensein von Figuren als Träger bedeutsamer, gegenseitig auf einander weisender Gedanken. Der formale Aufbau der beiden grossen Bilder soll einander entsprechen, Gruppe mit Gruppe, ja Figur mit Figur korrespondiren. Das sind Annahmen, welche aus einfachen, unanfechtbaren Gründen dem Wesen der bildenden Kunst widersprechen. Denn diese hat ihre eigenen, bestimmten Gesetze, die heute noch nicht andere sind, als sie zu Polygnot's Zeiten waren. Sie hat nicht die Freiheiten, den weiten Gedankenflug der Dichtkunst, denn sie ist auf unmittelbare Anschaulichkeit angewiesen. Die Grenzen ihrer Komposition liegen im Bereiche des normalen Sehfeldes. Aber eben das, was der Maler an augenfälliger Schönheit, an bedeutsamer Verknüpfung der Gestalten zu Gruppen und Gruppenkomplexen, durch Gleichgewicht der Massen und Linien, wie durch Kontrapost der Motive im Vergleich zu dem Dichter mehr geben konnte, das allein erhob ihn über das Handwerk und machte ihn zum grossen Künstler. Worin dieses Schibboleth polygnotischer Meisterschaft bestand, wird erst zu bestimmen sein, wenn die Rekonstruktionsmittel einzeln geprüft worden sind.

18) Zeitschr. f. d. Alterth.-Wiss. 1856 p. 335 f. Er sagt u. a. »Ich sollte meinen, Bezüge, Anspielungen u. s. w., welche dem aufmerksamen Betrachter nicht von selbst klar wurden, die sich nicht mit innerer Nothwendigkeit aus der Darstellung entwickelten, die nicht zur Einheit und Abrundung des Kunstwerkes beitrugen, die nicht in künstlerischer Ausführung oder symbolischer Bedeutung einen einleuchtenden Zweck verfolgen, können eigentlich kaum als vorhanden betrachtet werden«.

II.

Die direkten Rekonstruktionsmittel.

In einer kurzen, aber gedankenreichen Besprechung der zweiten Riepenhausen'schen Publikation hat Otfried Müller [19]) schon i. J. 1827 als Hülfsmittel für die Herstellung der Figurenordnung folgende Leitfäden hervorgehoben. Als erstes Erforderniss nennt er das Festhalten am Text des Pausanias als der Grundlage unseres Wissens[20]). Da dieser aber den Standort der Figuren nicht immer bestimmt angebe, müsse man zur Beseitigung der hierdurch entstehenden Zweifel und Ungewissheiten zweitens »auf die in der alten Kunst so genau beobachtete Symmetrie, auf das sich entsprechende ‚Hüben und Drüben' und auf gewisse harmonische Zahlenverhältnisse« Rücksicht nehmen und drittens auf die »innere, sozusagen geistige Konstruktion des Gemäldes«, auf die in der Auswahl und Verbindung der Figuren ausgesprochenen Gedanken achten. Endlich setzt er stillschweigend voraus, dass die Rekonstruktion polygnotischer Kunst entsprechen müsse, wenn er die Anordnung der Riepenhausen in dieser Beziehung nicht in allen Stücken genügend findet.

Es waren damit in der That die wesentlichen Gesichtspunkte der Untersuchung festgestellt. Aber sie blieben in den späteren Arbeiten so gut wie unbeachtet, weil sie weder ausgeführt und begründet, noch in einem eigenen Versuch der Herstellung als brauchbar erwiesen waren. Auch die nachfolgenden, wie die vorausliegenden Schriften behandeln in den Erörterungen über die Methode der

19) Göttinger gel. Anz. 1827 St. 132 = K. O. Müller's Kleine deutsche Schriften II p. 398 ff.

20) Durch Textänderungen ist in den früheren Untersuchungen viel gesündigt worden. Noch Robert hält für nöthig, in der Iliupersis eine Figur (Diomedes [Iliup. p. 22 ff.]), in der Nekyia einen grossen, kompositionell wichtigen Baum (für die Schaukel der Phaidra) einzuschieben, Präpositionen zu ändern u. s. w. Er glaubt, dass Pausanias gelegentlich die Namen der Personen verlesen (Auge für Lede [Nekyia p. 75]), dass er »zusammengehörige Figuren von einander scheidet und nicht zusammengehörige in eine verkehrte Verbindung mit einander bringt« [Iliup. p. 17]. Alle diese Voraussetzungen werden sich im Verlaufe unserer Untersuchung als irrig erweisen. Uebrigens hat Robert selbst zweimal »voreilige« Textänderungen zurückgenommen vgl. Nekyia p. 66 und Iliupersis p. 62.

Herstellung die einzelnen Punkte nicht in ihrer Beziehung zu einander, nicht alle mit der nöthigen Rücksicht auf die Forderungen polygnotischer Kunst und vor allem zu wenig oder gar nicht die rein kompositionellen Bedingungen der Wandbilder als einer Kunstschöpfung des fünften Jahrhunderts. Wir dürfen uns daher der Mühe nicht entziehen, die Werkzeuge der Rekonstruktion nochmals eingehend zu prüfen, wenigstens soweit sie in den früheren Arbeiten nicht genügend gewürdigt worden sind.

1. Gehen wir aus von einer Untersuchung des Textes des Pausanias als der einzigen Grundlage unserer genaueren Kenntniss beider Wandgemälde, so kann die erste Frage nur die sein, ob die Beschreibung der Bilder zuverlässig und in der Aufzählung der Figuren lückenlos ist. Die Antwort darauf darf jetzt um so zuversichtlicher gegeben werden, je mehr die Genauigkeit der thatsächlichen Angaben des Periegeten über zu seiner Zeit noch vorhandene und von ihm aus Autopsie beschriebene Denkmäler durch die Ergebnisse der neueren Ausgrabungen bestätigt worden ist [21]). Aber auch wenn das gesammte Wissen des Pausanias in diesem Stück seines Werkes aus älteren Quellen geflossen wäre, was zunächst dahingestellt bleiben mag, müsste die Ausführlichkeit und Abgeschlossenheit der Beschreibung, das Aneinanderreihen der Figuren, deren jede nach ihrer Stellung zur angrenzenden Figur bestimmt und mit dem beigeschriebenen Namen angeführt wird, die Ueberzeugung befestigen, dass die Aufzählung vollständig ist und dass in diesem Punkte der Herstellung kein Hinderniss im Wege steht. Auf den Standpunkt früherer Zeiten, wo ein Kritiker noch vor zu weitgetriebener Anhänglichkeit an den Text des Pausanias warnen konnte [22]), hat sich von den neueren Untersuchungen keine mehr prinzipiell zu stellen versucht. Ja wir dürfen unbedenklich den Satz aufstellen, dass mit dem Festhalten an der Textüberlieferung, soweit sie sich auf das »topographische«

21) Wie früher in Athen und Olympia, haben die Ausgrabungen jetzt auch in Delphi die Ortsführung des Pausanias gerechtfertigt. »Entlehnung seiner Beschreibung aus Polemon ist jetzt völlig ausgeschlossen und seine Autopsie auch hier glänzend gesichert.« Pomtow, Wochenschr. f. klass. Philol. 1895 Sp. 48. Dazu Gurlitt, Ueber Pausanias p. 444 f. und R. Heberdey, Die Reisen des Pausanias in Griechenland. Wien 1894.

22) J. Kayser in der Besprechung von Welcker's Abhandlung Münchener gelehrte Anzeigen 1849 Nr. 226 p. 780 cf. 781.

Gerippe der Bilderbeschreibung, die Aufzählung der Figuren mit Angabe ihres Standortes bezieht, die Zuverlässigkeit der Rekonstruktion steht oder fällt. Jede Aenderung des Textes bringt ein willkürliches, weil unbeglaubigtes Element in die Herstellung. Die oberste Forderung ist also ein unbedingtes Festhalten an dem Wortlaut der Beschreibung, an den Angaben über das Aufeinanderfolgen, Aneinanderschliessen der Figuren.

2. Pausanias beschreibt als echter Perieget auch die delphischen Wandbilder nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten, sondern in rein topographischer Weise. Er war von seinen Wanderungen her gewöhnt, die Strassen abzugehen und das Sehenswerthe reihenweise aufzuzählen. So konnte er am besten Wiederholungen und Unklarheiten vermeiden und das Wiederauffinden der Denkmäler erleichtern. Nicht anders verfährt er vor dem grossen Wandbilde in Delphi, das mit seiner Aufrollung der Darstellung (wovon weiter unten näheres), mit dem Auseinanderliegen der Figuren von dem Auseinanderliegen der Gegenstände auf einer Wandkarte nicht gar weit unterschieden war. Er schildert wie ein Topograph das neben- und nacheinander Befindliche, von einem Ende des Bildes bis zu dem entgegengesetzten des anderen.

Bei diesem schrittweisen Vorrücken der Beschreibung von Figur zu Figur liess sich der Standort jeder einzelnen mit kurzen Worten andeuten. So heisst es c. 29, 4: ἐπιόντι δὲ ἐφεξῆς τὰ ἐν τῇ γραφῇ ἔστιν ἐγγυτάτω τοῦ στρέφοντος τὸ καλώδιον Ἀριάδνη, oder c. 28, 7: ἐφεξῆς δὲ μετὰ τὸν Εὐρύνομον ἥ τε ἐξ Ἀρκαδίας Αὔγη καὶ Ἰφιμέδειά ἐστι u. s. w. Noch häufiger begnügt sich Pausanias mit Bezeichnungen, wie 30, 2: μετὰ τοῦ Πανδάρεω τὰς κόρας Ἀντίλοχος, oder 31, 3: μετὰ τὸν Θρᾷκά εἰσι Θάμυριν Ἕκτωρ μὲν καθεζόμενος — —, μετὰ δὲ αὐτὸν Μέμνων ἐστὶν ἐπὶ πέτρᾳ καθεζόμενος καὶ Σαρπηδὼν συνεχὴς τῷ Μέμνονι, oder 29, 6: παρὰ δὲ τὴν Θυίαν Πρόκρις τε ἕστηκεν ἡ Ἐρεχθέως καὶ μετ' αὐτὴν Κλυμένη. Es kommen aber auch einigemale allgemeine Bezeichnungen, wie πλησίον, οὐ πόρρω vor; andererseits werden Figurenreihen angeführt (wie 26, 1) und insgesammt nach einer vorhergenannten Figur lokalisirt. Ohne weiteres ist also klar, dass Pausanias nicht in räsonnirender Weise und nach künstlerischen Gesichtspunkten beschreibt, etwa vom Mittelpunkt der Komposition ausgeht, dann rechts und links die sich entsprechenden

Glieder derselben hervorhebt, sondern rein äusserlich Figur an Figur reiht und dabei, da er schliesslich am Ende des Bildes anlangt, die Richtung von einer Seite des Bildes zur andern festhält. Ganz ebenso verfährt er ja auch bei der Aufzählung der Denkmäler an der heiligen Strasse zu Delphi von einem Ende zum andern, wo er mit ἐφεξῆς und παρά die unmittelbare Aufeinanderfolge, mit πλησίον und ἐγγύς die örtliche Nähe auf gleicher Strassenseite bezeichnet, während er ein Uebergreifen auf die andere Seite derselben mit ἀπαντικρύ deutlich macht[23]).

Eben dieses Festhalten am Faden mechanischer Aufreihung in einer Richtung, dieses Vorrücken der Beschreibung von der rechten Bildseite zur linken[24]) berechtigt uns, die Reihenfolge der Figuren auch in Reihen des Bildes umzusetzen (womit jedoch noch nicht friesförmige Ordnung auf Horizontallinien bezeugt wird). Wenn z. B. c. 25, 2 bei Beginn der Beschreibung des ersten Bildes Polites, Strophios und Alphios als diejenigen genannt werden, welche das Zelt des Menelaos abbrechen, so darf angenommen werden, dass sie in derselben Reihenfolge auch vom Rande des Gemäldes aus nach innen zu aufgestellt waren. Es erklärt sich daraus ferner der durchaus nicht Pausanias allein eigenthümliche Gebrauch von ὑπέρ c. acc. im Sinne von »darüber hinaus«, hier im besonderen Sinne von »in der begonnenen Richtung fort über die letztgenannte Figur hinaus«. Dieser Sprachgebrauch ist dem Periegeten von seinen Ortsbeschreibungen her geläufig und als solcher längst festgestellt[25]). Da er

23) Pomtow in der Wochenschrift f. klass. Philologie 1895 Sp. 50.

24) Pausanias sagt nur, dass man beim Eintritt in die Lesche das Iliupersisbild zur Rechten hatte und dass das Nekyiabild den linken Theil des Gemäldes bildete. Ob er die Beschreibung am rechten oder am linken Ende beginnt, sagt er nicht. Für die Rekonstruktion ist es gleichgültig, ob man die Anordnung nach rechts oder umgekehrt entwickelt. Wichtig ist nur, ob man eine einzige oder zwei getrennte Wände annimmt, da sich darnach die Orientirung des zweiten Bildes richten muss. Darüber später mehr.

25) Vgl. I, 14. 6, II, 12. 2, IV, 35. 10, V, 5. 3 u. a. m. Dazu Schubart, N. Jahrbb. f. Philol. XCI. 1865 p. 638 und neuerdings Wachsmuth, Die Stadt Athen im Alterthum I p. 175 ff. A. Rüger, Die Praepositionen bei Pausanias (Bamberg 1889) p. 52 f. E. Reitz, de praep. ὑπέρ apud Pausaniam usu locali (Freiburg 1891 p. 48 ff., cf. W. f. kl. Phil. 1892 Sp. 515). Freilich darf man die durchgehende Richtung der Beschreibung nicht übersehen. Doch hält Pausanias ὑπέρ und ἐπέκεινα in ihrer Bedeutung wohl auseinander: ersteres leitet weiter, letzteres (c. 26. 7:

aber noch neuerdings von Robert bestimmt in Abrede gestellt worden ist und die einseitige Auslegung von ὑπέρ als »darüber« der Rekonstruktion bisher den richtigen Weg hauptsächlich mit versperrt hat, so ist darüber noch ein Wort hinzuzufügen.

Robert meint, dass sich die Unrichtigkeit der genannten Auffassung für drei Fälle schlagend beweisen lasse[26]). »Heisst ὑπέρ darüber hinaus, so würde Patroklos rechts neben Achilleus stehen, auf Patroklos würden rechts Jaseus und Phokos folgen, und an diese sich rechts die sitzende Maira anschliessen. Hier wäre nun zunächst sehr auffallend, dass der Platz der Gruppe von Phokos und Jaseus nicht nach ihrem Nachbar Patroklos, also ὑπὲρ αὐτόν, sondern nach der ganzen vorhergehenden Reihe von Antilochos bis Patroklos bestimmt würde.« In der That ist diese Bestimmungsweise auffällig, aber nicht mehr, als andere derselben Art, die eben bisher nicht richtig verstanden worden sind, obgleich sie — wie später darzulegen sein wird — für die Anordnung die wichtigsten Fingerweise abgeben. Kurz gesagt, wird die Gruppe Phokos-Jaseus deshalb nicht nach der angrenzenden Figur Patroklos allein, sondern nach der ganzen Figurenreihe von Antilochos bis Patroklos lokalisirt, weil Pausanias diese Reihe im Bilde als einen formal herausgehobenen Komplex übersieht. Sie ist in Wirklichkeit, wie sich noch zeigen wird, kompositionell als solche ausgesondert, hat sie doch ihr Gegenüber in einer vollkommen gleich gebauten Reihe, die mit dem Freundespaar Phokos-Jaseus beginnt und mit Autonoe endet, so dass Phokos-Jaseus und jenes Freundespaar Achill-Patroklos in Korresponsion stehen.

Aber Robert schliesst weiter. »Erstens können Phokos und Jaseus nicht rechts von Patroklos gestanden haben, da dieser Platz von Orpheus und Promedon besetzt ist.« Eine falsche Voraussetzung, denn die Worte c. 30, 6: ἀποβλέψαντι δὲ αὖθις ἐς τὰ κάτω τῆς γραφῆς ἔστιν ἐφεξῆς μετὰ τὸν Πάτροκλον — Ὀρφεὺς καθεζόμενος beweisen

τοῦ βωμοῦ ἐπέκεινα Λαοδίκην ἔγραψεν) markirt eine Grenze (s. w. u.). Auch παρά und ὑπό konstruirt er mit dem Accusativ, wo er die Richtung der Beschreibung im Auge hat. Wo dies nicht der Fall ist und bloss an das Verhältniss zweier Figuren zu einander gedacht wird, steht der Dativ: 25, 3: ὑπὸ τοῦ Ἀμφιάλου τοῖς ποσὶ κάθηται παῖς, 31, 7: παρὰ τῷ Μέμνονι καὶ Αἰθίοψ πεποίηται.

26) Die Nekyia des Polygnot p. 24.

das Besetztsein des Platzes nicht »unwiderleglich«, sondern reihen nur eine neue Figur (Orpheus) an Patroklos an, sie lokalisiren sie nach dieser benachbarten Figur. Ob sich Orpheus seitwärts, über- oder unterwärts bei Patroklos befindet, wird nicht gesagt, nur ausdrücklich betont, dass Orpheus sich nicht in den oberen, sondern in den unteren Theilen des Gemäldes befindet. Wo der »angrenzende« Patroklos stand, muss aus früheren Angaben oder kompositionellen Indicien erschlossen werden, welche ergeben, dass er sich über Orpheus befand [27]). Etwa anzunehmen, dass ἐφεξῆς μετά stets heissen müsse »seitlich neben«, widerspricht der lockeren Anknüpfungs- und unpräcisen Ausdrucksweise des Pausanias, wie Robert selbst anerkennt [28]). So stellt er denn auch in seiner Rekonstruktionsskizze die Krino, von der es 27, 5 heisst: »neben Eurymachos steht Antenor καὶ ἐφεξῆς θυγάτηρ Ἀντήνορος Κρινώ«, seitlich unter Antenor, etwa so wie wir Orpheus unter Patroklos ansetzen können. Es stimmt also nicht, wenn Robert weiter folgert »Zweitens: Maira's Platz ist auf dem oberen Theil der Bildfläche [was richtig ist]; Patroklos aber steht auf dem unteren oder mittleren Theil derselben«.

Ist es demnach zulässig, ὑπέρ im Sinne von »darüber hinaus« zu verstehen, was natürlich bei aufwärts steigender Beschreibung auch soviel wie »darüber« bedeutet, so verliert die Untersuchung freilich einen äusserlichen Anhalt für die Ortsbestimmung. Aber sie verliert ihn auch noch in anderen Fällen. Denn es muss überhaupt zugegeben werden, dass Pausanias in der Anwendung der Präpositionen einen festen Sprachgebrauch nicht kennt.

Chr. Schubart, gewiss ein genauer Kenner des Periegeten, sagt darüber [29]): Charakteristisch für Pausanias ist »die ganz eigenthümliche Freiheit im Gebrauche des Artikels und der Präpositionen. Mit letzteren (als Beispiel mag ἐπί dienen [30]) verfährt er mit solcher Ungebundenheit, sowohl in Bedeutung, als auch in den Konstruktionen, dass man darin fast schon das beginnende Absterben lebendiger Sprach-

27) Vgl. den Nachweis weiter unten.

28) a. a. O. p. 23.

29) Zeitschrift für die Alterth.-Wiss. 1851 p. 305.

30) Ueber den schwankenden Gebrauch von ἐπί handelt Schubart auch Arch. Zeit. XX (1862) p. 233 ff. und U. Schaarschmidt, de ἐπί praepositionis apud Pausaniam perieg. vi et usu. Lpz. 1873.

gesetze erkennen möchte, wobei es nicht fördern kann, wenn bei irgend einem anderen Schriftsteller ein gleicher oder ähnlicher Gebrauch, wie an dieser oder jener Stelle, nachgewiesen wird. Gerade das Schwanken ist charakteristisch«. Ed. Reitz hat in der Anm. 25 angeführten Schrift (p. 48 ff.) dieselbe Beobachtung bezüglich ὑπέρ mit zahlreichen Beispielen belegt. Er verweist auf Stellen wie 1, 11. 2 Ἑλένου δὲ, ὡς ἐτελεύτα, Μολόσσῳ τῷ Πύῤῥου παραδόντος τὴν ἀρχὴν Κεστρῖνος μὲν σὺν τοῖς ἐθέλουσιν Ἠπειρωτῶν τὴν ὑπὲρ Θύαμιν ποταμὸν χώραν ἔσχε und 5, 7. 7 (Ὑπερβορέους) εἶναι δὲ ἀνθρώπους οἳ ὑπὲρ τὸν ἄνεμον οἰκοῦσι τὸν Βορέαν, im Vergleich zu anderen, wie 2, 9. 2 συμβαλὼν δὲ περὶ Δύμην τὴν ὑπὲρ Πατρῶν-νικᾷ τῇ μάχῃ und 9, 22. 6 Νάξῳ τῇ ὑπὲρ Πάρου κειμένῃ und führt weiterhin (p. 71 ff.) lange Listen von Beispielen an, aus denen der unterschiedslose Gebrauch des Gen. und Acc. hervorgeht.

Es ist also ganz müssig und fruchtlos, bei Pausanias feinere Nüancen in der Bedeutung der Präpositionen und überhaupt präcisen Sprachgebrauch bestimmen zu wollen, wie unter anderen W. Gebhardt in seiner Abhandlung über die Komposition der Leschengemälde des Polygnot S. 6 und 8 versucht hat. Weder hat Pausanias die »stehende Gewohnheit«, »das letzte Glied einer Gruppe oder eines Gruppenkomplexes mit δὲ καί anzureihen«, noch lässt er »mit Sicherheit« erkennen, ob sein »über« (ὑπέρ) eine höhere Linie oder eine höhere Stellung auf derselben Linie bezeichnet. Eben dieses für die Herstellung des Bildes so wichtige ὑπέρ konstruirt er in derselben Bedeutung »darüber hinaus« (das ist bei einer in horizontaler Richtung fortschreitenden Beschreibung soviel als »daneben«) ohne Unterschied mit dem Genetiv und Accusativ. Dasselbe gilt von ὑπέρ im Sinne von »über«. Nur pflegt Pausanias, wenn er eine grössere Anzahl sich aneinanderschliessender Figuren zu beschreiben hat, also in einer konstanten Richtung vorwärts geht, mit Vorliebe »darüber hinaus« durch ὑπέρ c. acc. auszudrücken, diese Präposition dann auch mehrmals hintereinander anzuwenden [31]), während das Aufwärtssteigen der Beschreibung in der Regel durch ἄνωθεν, ἐπάνω, ἀνωτέρω bezeichnet wird. Aber auch mit dem Genetiv konstruirt kann ὑπέρ in einem Fall (25, 3 = Gruppe 4 des ersten Gemäldes) kaum

31) So 30, 2. 3. 4; 31, 4. 5; 26, 2.

anders als »darüber hinaus« = »neben« bedeuten, wie bei der Begründung der Rekonstruktion nachgewiesen werden wird. Ein andermal (30, 9 = Gruppe 22 der Nekyia) ist die Auslegung »darüber hinaus« und »darüber« gleichberechtigt. Andererseits vergleiche man ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς (29, 8 = Gruppe 13 der Nekyia) und wiederum ὑπέρ c. acc. in Gruppe 19 der Iliupersis (26, 1), wo es im Sinne von »über« steht, allerdings auch mit »darüber hinaus« übersetzt werden kann.

Man wird also, wenn man nicht etwa die Bedeutung »darüber hinaus« als dem Pausanias in allen Fällen vorschwebend ansehen will, das Schwanken der Bedeutung anerkennen müssen. Es lässt sich eben keine Regel feststellen, wo ὑπέρ »darüber« und wo es »darüber hinaus« gleich »daneben« bedeutet. Die Unterscheidung, dass ὑπέρ c. acc. »darüber hinaus« = »oberhalb« oder »neben« je nach der Richtung der Beschreibung und ὑπέρ c. gen. immer »darüber« bedeuten müsse, lässt sich m. E. nicht festhalten. Aehnliches gilt von anderen Präpositionen. In den meisten Fällen bezeichnen die Präpositionen und Adverbien, welche die Figuren lokalisiren sollen, nichts weiter als die örtliche Nähe, das unmittelbare Angrenzen der einen Figur an die andere (d. h. so, dass keine Figur dazwischen liegt), wobei nur stillschweigend vorausgesetzt wird »angrenzend in der begonnenen Richtung fort«. So μετά, παρά (c. acc. und dat.), ἐπί, ἐγγύς, πλησίον, ἐφεξῆς, οὐ πόῤῥω u. a. Die näheren Bestimmungen müssen entweder aus den anschliessenden Bemerkungen des Pausanias oder aus (noch zu besprechenden) allgemeineren Erwägungen gewonnen werden.

3. Diese Unbestimmtheit der Lokalisirung erklärt sich einmal daraus, dass Pausanias hier, wie immer, Autopsie des Lesers voraussetzt. Sie findet aber auch ihre Rechtfertigung in seiner mechanischen Beschreibungsweise, eben in der aneinanderreihenden Aufzählung, bei welcher oft die blosse Nennung und Beschreibung der Figur ohne jede bestimmte Angabe des Standortes zur Auffindung genügte, da der Beschauer doch nicht irren konnte, welche von den an die letzterwähnte Figur angrenzenden Figuren gemeint sei. Wo Pausanias einmal im Aneinanderreihen abbricht, unterlässt er fast

niemals die Figur, bei welcher der abgerissene Faden der Beschreibung wieder ansetzt, bestimmt, ja sorgfältig zu lokalisiren.

Die Beschreibungsweise des Pausanias würde sicherlich keinem Zweifel Raum lassen, wenn die Figuren des Gemäldes in einer einzigen Reihe oder in isolirten Streifen, etwa wie auf dem Kypseloskasten oder auf der Françoisvase, aufgestellt gewesen wären. Wir wissen aus den bestimmten Angaben des Pausanias, dass die Figuren mehrfach übereinander standen, aber die Einheit der Darstellung verbietet uns, in den delphischen Wandbildern ähnliche, jenen genannten Kunstwerken analoge, isolirte Streifen anzunehmen. Bei einer derartigen Komposition nun, wie wir sie für unsere Gemälde voraussetzen, in welcher die Figuren sowohl in die Länge, als in die Breite des Rahmens hineingeordnet, neben und übereinander gestellt waren, galt es, die Beschreibung sowohl in der Längen-, wie in der Breitenrichtung möglichst gleichmässig vorwärts schreiten zu lassen. Da es sich immer um ein Aneinanderknüpfen der Figuren handelt, konnte die Bewegung, der Gang der Beschreibung nur ein allmählich vorrückendes Auf- und Absteigen sein.

Dies ist auch die Regel bei Pausanias, aber sie hat ihre Ausnahmen. Denn der Perieget reiht nach zweierlei Gesichtspunkten die Figuren aneinander. In der Regel das in der eingeschlagenen Richtung anschliessende, das was in der genannten auf- und absteigenden Schlangenlinie der Beschreibung liegt. Oft aber auch das äusserlich und inhaltlich Gleiche, wenn es aneinander grenzt. Das will sagen: bei der Wahl unter den an die letztgenannte Figur anschliessenden Figuren, deren es natürlich immer mehrere gibt, wählt er oft diejenige, welche zu der letztgenannten in einem inneren oder äusseren Bezug steht, ihr inhaltlich oder formell gleich oder ähnlich ist. So geht er im ersten Gemälde von Diomede und Iphis, »welche die Schönheit der Helena bewundern«, direkt zu Helena hinauf und holt den Herold dann nach. So knüpft er Aithra an Helena. Die stehenden gefangenen Troerinnen lokalisirt er nach den Leidensgefährtinnen zwischen Nestor und Aithra, die Todten Leokritos und Koroibos nach den vorher genannten Todten u. s. w., obgleich dies (wie wir nachträglich erkennen) das gleichmässige Vorrücken der Beschreibung mitunter etwas benachtheiligt. Aber es ist andererseits nicht nur eine Unterstützung für das suchende Auge, sondern

zugleich ein Fingerweis für das Verständniss der Figurenbedeutung und meist auch der Komposition.

War nun Pausanias durch äussere oder innere Gleichartigkeit der Figuren dazu verleitet worden, die gleichmässige Vorwärtsbewegung der Beschreibung einseitig aufzugeben, so dass unbeschriebene Partien des Gemäldes zurückblieben, so konnte er entweder, immer wieder Figur an Figur reihend, nach den übergangenen Theilen zurückkehren oder er konnte abbrechen und mit der rückwärts äussersten, noch nicht erwähnten, Figur wieder beginnen. Beide Fälle kommen vor. Im letzteren musste die Figur, bei welcher die abgebrochene Beschreibung wieder ansetzte, nothwendiger Weise bestimmt nach den angrenzenden, bereits genannten Figuren lokalisirt werden [32]), da sonst das suchende Auge ohne Anhalt geblieben wäre. Ueberlegt man nun, dass Pausanias sich die heikle Aufgabe einer so umfänglichen Bilderbeschreibung gewiss nach Möglichkeit erleichtert haben wird, so kann man es nur natürlich finden, dass er — eine kompositionelle Gliederung der Wandbilder vorausgesetzt — das Abbrechen und Wiederanknüpfen der Figurenaufzählung mit Abschnitten der Komposition zusammenfallen liess [33]).

4. Diese Annahme kompositioneller Abschnitte in den Wandgemälden der delphischen Lesche lässt sich noch weiter begründen. Sie ist eigentlich, was Gruppenbildung betrifft, in allen Herstellungen bis auf die neuesten mit einer einzigen Ausnahme festgehalten worden. Die Riepenhausen gingen in ihrer Rekonstruktion von geschlossenen, wie schon gesagt, allzu verschlungenen, der reifsten Kunst entliehenen Gruppen aus. Die späteren Abhandlungen verwendeten sie mit mannigfachen Modifikationen. Erst Benndorf hielt sich möglichst streng an Vorbilder polygnotischer oder wenig späterer Zeit, während Weizsäcker die ebenfalls im Stil des vierten Jahrhunderts gehaltenen Figuren seines unmittelbaren Vorgängers durch Zusammenrücken derselben und Freilassen von Zwischenräumen in Figurenkomplexe zu ordnen versuchte.

32) Für ersteren Fall vgl. Gruppe 10—12 der Iliupersis, für letzteren Gruppe 19. 24. 25 der Nekyia.

33) Solche Absätze in Beschreibung und Komposition finden sich z. B. bei der Aktaiongruppe im zweiten Gemälde, bei der letzten Gruppe sitzender Troerinnen in der Iliupersis u. s. w.

Dieser sein Vorgänger aber, Carl Robert, schlug in der Untersuchung einen ganz neuen Weg ein. Er löste die Darstellung bis auf verhältnissmässig wenige Ausnahmen in Einzelfiguren auf, die er möglichst gleichmässig »wie Streuornamente« über die Bildfläche vertheilte. Für ihn war die Vermuthung, dass eine Reihe von Vasenbildern aus polygnotischer Zeit auch polygnotische Darstellungsweise bezeugten, die Grundlage seiner Herstellung der Wandgemälde[34]).

Als wichtigste Beweisstücke citirt er die Bilder zweier Mischkrüge, »die beide auf Gemälde des Mikon, des berühmten Genossen und Schülers des Polygnot, zurückgehen, das eine Vasenbild[35]) auf das Gemälde im Theseion, das den jugendlichen Theseus auf dem Grunde des Meeres bei seinem Vater Poseidon darstellte, das zweite[36]) auf ein Bild im Anakeion, das den Aufbruch der Argonauten zum Gegenstand hatte«.

Aus diesen Vasenbildern und anderen, die im Stil oder im Prinzip der Figurenanordnung verwandt sind, zieht Robert folgende Schlüsse. »Die Vasen lehren, dass, um die Uebereinanderstellung der Figuren zu motiviren, das Lokal als der Abhang eines Berges gedacht ist. Sie zeigen ferner, wie gerade diese Kompositionsweise es möglich machte, durch geschicktes Ineinanderfügen der Figuren jeden leeren Raum zu füllen, wie es der strenge Stil jener Zeit verlangt; sie zeigen weiter, wie die Profillinien des Vorhügels in geistreicher Weise dazu benutzt werden konnten, bei einzelnen Figuren die unteren Theile zu verdecken und so ein störendes Gewirr der Füsse zu vermeiden.«

Noch mehr; hauptsächlich zufolge der oben abgewiesenen Voraussetzung, dass ὑπέρ nie »darüber hinaus«, sondern immer nur »darüber« heisse, glaubt Robert aus der Beschreibung des Pausanias zu erkennen, dass in den beiden Wandbildern keine fortlaufenden Figurenreihen vorhanden gewesen seien. Mit anderen Worten, »keine

34) Robert, Nekyia p. 42.

35) Krater von Bologna, Museo italiano di antichità classica III, 1890 tav. I (dazu Ghirardini p. 1 ff.). Mon. dell' Inst. Suppl. tav. XXI, XXII. Robert, Nekyia p. 41 (Textbild).

36) Krater von Orvieto, Mon. dell' Inst. XI tav. 38—40 (mit Ann. d. J. 1882 p. 273 ff.), wiederholt von Robert a. a. O. p. 40.

Figur stand mit der anderen auf der gleichen Grundlinie«. »Hätte man die Füsse der einzelnen Figuren durch Linien mit einander verbunden, so würde man Zickzacklinien oder Kurven mannigfacher Art, aber keine einzige Horizontale erhalten haben«.

So streng, wie diese Sätze formulirt sind, hat sie jedoch Robert selbst nicht zur Geltung gebracht. Er scheut in seiner Rekonstruktion vor horizontalen Bodenlinien keineswegs zurück. Z. B. sind im Unterweltsbilde sieben aneinandergrenzende Figuren (von Achill an bis zu Sarpedon) auf eine horizontale Fusslinie gestellt, vielleicht nur aus Zwang des unteren geradlinigen Rahmenabschlusses. Aber ein solcher existirt nicht für das massgebende Vorbild, den Krater von Orvieto (s. Anm. 36), wo auch am unteren horizontalen Rande die Figuren auf stark bewegten Terrainlinien, ohne strenge Raumfüllung stehen. Das Ordnungsprinzip dieses Vasenbildes hat also Robert nicht durchzuführen gewagt. Zumal bei benachbarten, zueinander gehörenden Figuren ist mehr als einmal dieselbe horizontale Standlinie angenommen, natürlich erst recht bei miteinander agirenden Figuren. Robert konnte eben einer mehr oder weniger entwickelten Gruppenbildung nicht aus dem Wege gehen, denn sie ist oft genug unzweideutig in der Beschreibung hervorgehoben. Ja, er hat — und zwar besonders in der zweiten Abhandlung — sich nicht der Beobachtung verschliessen können, dass Pausanias überhaupt gruppenweise beschreibt. Er sagt Iliupersis S. 20: »im Uebrigen ordnet die Beschreibung selbst schon fast alle Figuren zu Gruppen zusammen« und zählt sie dann der Reihe nach auf. Aber im Bilde seiner Herstellung löst er dem obengenannten Prinzip zu Liebe von diesen Gruppen soviel wie möglich in Einzelfiguren auf. Im Texte (Iliup. p. 20) erkennt er Demophon und Aithra als Gruppen an, in der Rekonstruktion steht jener so hoch über dieser, dass ihre Zusammengehörigkeit äusserlich nicht mehr ins Auge fällt u. s. w.

Wie steht es nun in Wirklichkeit mit dieser dem Polygnot zugeschriebenen Gruppenscheu, mit diesem Prinzip gleichmässiger Vertheilung aller Figuren über die Bildfläche unter absoluter Vermeidung der Figurenreihung auf gleicher Grundlinie, mit dem Prinzip der Figurenüberschneidung durch Terrainerhöhungen?

Die richtige Antwort hat bereits Richard Schöne gegeben in seiner eindringenden Besprechung der Robert'schen Voraussetzun-

gen [37]). Er sagt mit Recht, in der Beschreibung des Pausanias sei für alle diese Grundsätze der Komposition kein Anhalt. Was man aus ihr in Betreff der Anordnung der Figuren erschliessen könne, sei recht wohl mit der Annahme verträglich, dass hie und da grössere Figurengruppen auf gleichem Niveau sich befunden hätten. Dass Polygnot mit Vorliebe Figuren hinter Terrainfalten halb verborgen habe, sei durch Pausanias in keinem einzigen Falle bezeugt, denn die Angaben über Tityos seien anders zu verstehen. Der Butes des Mikon aber bezeuge weder eine derartige Liebhaberei dieses Malers, noch gar eine solche des Polygnot, sondern könne eher als Ausnahme aufgefallen und deshalb sprüchwörtlich geworden sein.

Wir sind also ganz auf die Vasen polygnotischen Stilcharakters angewiesen. Hier wird die Untersuchung dadurch erschwert, dass die Anzahl derjenigen Gefässe, deren Bilderschmuck der strengen und zugleich grossartigen Linienführung polygnotischer Kunst nahe steht, gar nicht so gross ist, als Robert angiebt, und dass fast sämmtliche Beispiele »polygnotischer Vasen« als späteren Ursprungs aus seiner Liste gestrichen werden müssen. Selbst der vielgerühmte Theseuskrater von Bologna ist in der Weichheit und Anmuth der Zeichnung, in der Meisterschaft der Gruppenbildung, in einer stärkeren Betonung der landschaftlichen Scenerie dem am meisten polygnotisch erscheinenden Krater von Orvieto weit überlegen und sicher nicht unbeträchtlich jünger. Wiederum anders, noch freier in der Zeichnung und durchaus eigenartig in der Komposition sind zwei Lekythen, eine kumanische in Neapel und die Sabouroff'sche in Berlin [38]). Zeigen sich hier von einander gelöste, über das Gefäss gleichmässig vertheilte Figuren, so findet sich auf anderen augenfällig eine Hinneigung zu grösseren, geschlossenen Gruppen. Doch enthält auch das ebengenannte Berliner Vasenbild wenigstens eine Gruppe von auffallender Kühnheit der Komposition, wie sie für Polygnot schwerlich anzunehmen wäre.

---

37) Jahrb. d. arch. Inst. VIII. 1893 p. 194.

38) In Robert's Liste der »polygnotischen Vasen« Nekyia p. 43 f. Nr. 3 u. 4, bei Schöne a. a. O. p. 195. Die Berliner Vase (Furtwängler Nr. 2471) ist abgebildet bei Furtwängler, Samml. Sabouroff I Taf. 55 und Dumont et Chaplain, La céramique de la Grèce propre pl. 12. 13. Die Neapler Vase (Heydemann R. C. Nr. 239) bei Fiorelli, Notizia dei Vasi dipinti rinv. a Cuma tav. 8. Bull. arch. nap. N. S. IV tav. 8. Mus. Borb. XVI tav. 18.

Bei solchen tiefgreifenden Verschiedenheiten der Kompositionsweise, die sich über Schöne's Beobachtungen und die soeben hervorgehobenen Züge hinaus noch weiter verfolgen lassen, Verschiedenheiten, die nicht bloss gradueller, sondern stilistischer Art sind und auf mehr oder minder grosse Zeitunterschiede hinweisen, darf man erst recht mit Schöne schliessen, dass der vorauszusetzende Anstoss, der von der Wandmalerei ausgegangen war, von den Vasenmalern auf sehr selbständige und mannigfaltige Weise für die eigenthümlichen Bedürfnisse der Gefässdekoration verarbeitet worden ist. Hierdurch werden Rückschlüsse von Vasenbildern auf Wandgemälde sehr erschwert [39]. Vor allem ist es kaum möglich, aus diesem disparaten, noch viel zu geringfügigen Vasenmaterial schon jetzt für die gleichzeitige Wandmalerei einigermassen sichere Folgerungen zu ziehen in Bezug auf kompositionelle Eigenthümlichkeiten, wie Terrainverdeckung der Figuren, Ueberschneidungen derselben untereinander, Bevorzugung irgendwelcher Standmotive, Umfang des zulässigen Beiwerks u. s. w.

Ganz zweifelhaft werden solche Vermuthungen, wenn man eine allgemeinere Erwägung berücksichtigt, welche Schöne aus der Verschiedenheit beider Techniken ableitet. Die Vasenmalerei, sagt er a. a. O. S. 195, bedient sich hellfarbiger Figuren auf schwarzem oder fast schwarzem Grunde, und hat es also mit einem Gegensatz zu thun, der viel schroffer ist als die Gegensätze, mit denen Polygnot arbeitete, mögen sich nun seine Figuren dunkel von hellem, oder hell von dunklem Grunde losgesetzt haben. Wenn daher auf einem Gefäss grössere Flächen zu dekoriren waren, so musste man darauf bedacht sein, ein gewisses Gleichgewicht zwischen dem schwarzen

---

39) Wie weit Robert in entgegengesetzter Richtung vorwärts geht, zeigt die Reihe folgender Vermuthungen (Iliupersis p. 35). Das schöne attische Vasenbild der Ermitage (Compte rendu de St. Petersbourg 1861 pl. 5 = Wiener Vorlegeblätter Serie C Taf. I, 3 und Robert a. a. O.) sei vermuthlich entweder eine freie Nachbildung des Helenabildes von Zeuxis, der etwa die polygnotische Helenagruppe in der Iliupersis vor Augen hatte oder, was Robert weit wahrscheinlicher findet, es entlehne die Hauptfigur (Helena) dem Zeuxis, die ganze übrige Komposition der polygnotischen Gruppe. »Sei dem, wie ihm wolle, jedenfalls sind wir berechtigt, uns für die Darstellung der Helena, der Panthalis und des Eurybates [in der polygnotischen Gruppe der knidischen Lesche] der Figuren jener Vase zu bedienen.« Es ist aber völlig unbeweisbar, dass Zeuxis von Polygnot entlehnte und der Vasenmaler zugleich von Zeuxis und Polygnot.

Grund und den hellen Flecken herzustellen, welche die Figuren bildeten. Auch musste man wesentlich durch die Silhouette der Figuren wirken, und vermeidet daher gern geschlossene Gruppen, welche nicht nur zu grosse helle Massen ergeben, sondern auf einige Entfernung unverständlich werden würden. Dagegen bevorzugt man gelöste Gruppen, welche an jeder Figur mittels des allerwärts wieder durchbrechenden schwarzen Grundes deutlich die Hauptzüge ihrer Bewegung hervortreten lassen. Diese beiden Rücksichten führen auch weiter dazu, bei der sog. polygnotischen Kompositionsweise das Terrain in der Regel nur durch Linien anzudeuten: hätte man es ganz hell erscheinen lassen, so würden höchst unvortheilhafte grosse helle Massen entstanden und die Figuren grössten Theils undeutlich und schwer verständlich geworden sein. Wo solche Rücksichten wegfallen, wie auf der Berliner Orpheusvase [40]), hat man sich nicht gescheut, die kleine Erhöhung, auf welcher Orpheus sitzt, hell zu belassen. Andererseits konnten auf diese Weise unerwünscht grosse schwarze Flächen entstehen (wie auf dem sog. Argonautenkrater aus Orvieto), die man dann durch hell ausgespartes Beiwerk unterbrach und belebte.

Es leuchtet ein, dass die vielfarbige Malerei auf weissem Grunde mit ganz anderen Hülfsmitteln und unter ganz anderen Bedingungen arbeitet. Um Figuren von einander deutlich abzuheben und jede in ihrer besonderen Bewegung klar hervortreten zu machen, braucht sie nicht jede einzeln als Silhouette auf stark verschiedenem Hintergrund erscheinen zu lassen, sondern kann durch richtige Verwendung von Gegensätzen in den Lokalfarben den gleichen Zweck erreichen. Ebenso ist sie in der Lage, ein das Auge völlig befriedigendes Gleichgewicht der Massen herzustellen, ohne in allen Theilen des Bildes das gleiche Verhältniss zwischen den mit Figuren bedeckten und den nur als Grund wirkenden Flächen herzustellen. Auch kann ihr manches Beiwerk entbehrlich sein, dessen der Vasenmaler für seine Zwecke bedarf. So ist es ihr nahe gelegt, zu einer ganz anderen Art der Komposition zu greifen, als die Vasenmaler und ihre Figuren näher zusammenzurücken, ohne ängstlich auf ihre Isolirung durch eine gehörige Menge Hintergrund bedacht zu sein. Wenn diese Tendenz schon in

40) Furtwängler, Berliner Winckelmannsprogramm 1890 p. 154 ff. Taf. II.

der gleichzeitigen oder wenig jüngeren Plastik, namentlich im Parthenonfries deutlich hervortritt, wenn hier in grosser Ausdehnung Figur auf Figur gestellt ist, so wird man ein Gleiches viel mehr auf den Wandgemälden der grossen Meister vorauszusetzen haben, welche aller Wahrscheinlichkeit nach der Plastik vorausgegangen sind. Zumal bei so ausgedehnten und figurenreichen Bildern, wie die delphischen, konnte ein Meister auf der Stufe, welche die Kunst in der Mitte des fünften Jahrhunderts erreicht hatte, sich nicht mit einer möglichst gleichmässigen Verstreuung der Figuren über die Bildfläche begnügen: er musste dem Ganzen eine gewisse Gliederung geben und wird sich schwerlich gescheut haben, Figuren zu grösseren Gruppen zu vereinigen, und diese durch mässige, aber fühlbare Zwischenräume zu trennen.

Das Resultat dieser gegen Robert's Thesen gerichteten Untersuchungen Schoene's lässt sich dahin zusammenfassen, dass die Vasenbilder eine zuverlässige Vorstellung von polygnotischer Kompositionsweise nicht geben, dass sie das Prinzip der Figurenverstreuung als polygnotisch nicht erweisen, dass vielmehr aus allgemeineren Erwägungen technischer und kunstgeschichtlicher Art auf eine gewisse Gliederung der delphischen Wandbilder in kleinere und grössere Gruppen geschlossen werden darf.

5. Ein bestimmtes Zeugniss für diese letztere Folgerung haben wir bereits in der Beschreibungsweise des Pausanias gefunden. Prüfen wir sie etwas näher.

Auszugehen ist von der längst anerkannten, auch von Robert nicht widerlegten Beobachtung, dass Pausanias die Darstellung der Leschenbilder gruppenweise beschreibt. In der Iliupersis giebt Robert (S. 20) zu, »dass die Beschreibung selbst schon fast alle Figuren zu Gruppen zusammenordnet«. Die von ihm aufgestellte Gruppenliste ist — trotz einiger Auslassungen und der Zusammenziehung der beiden Zeltgruppen in eine einzige — ganz richtig aus dem Text herausgelesen. Eine Unsicherheit darüber ist in der That unmöglich, weil Pausanias es sich strikt zur Regel macht, Zusammengehöriges auch zusammen zu nennen. In den meisten Fällen trennt er die Beschreibung der Gruppen durch zwischengeschobene Erläuterungen. Mit anderen Worten: Pausanias

verfährt der Art, dass er erst die Figuren einer Gruppe der Reihe nach nennt und kurz charakterisirt, dann zusammenfassend über sie spricht, das ihnen Gemeinsame in der Darstellung anführt und eine Gesammterklärung aus dem betreffenden Sagenkreise giebt.

So wird in der Nekyia 31, 3 nach Hektor's Erwähnung Memnon genannt »auf einem Felsen sitzend« und Sarpedon συνεχὴς τῷ Μέμνονι. Dann folgen genauere Angaben beschreibender und erläuternder Art über diese beiden Figuren. Die Fortsetzung der Beschreibung fasst nochmals die Gruppe als solche zusammen: ὑπὲρ δὲ τὸν Σαρπηδόνα τε καὶ Μέμνονα ἔστιν ὑπὲρ αὐτοὺς Πάρις κτλ. Paris und die darauf genannte Penthesileia sind aber nicht so eng verbunden, wenn auch nebeneinander gestellt gewesen. Denn dieser schien seine Nachbarin durch Händeklatschen zu sich heranzulocken, während Penthesileia ihm durch stolzes Heben des Kopfes ihre Verachtung zu erkennen gab. Es folgt eine durch gemeinsame Beischrift kenntlich gemachte, zweifigurige Gruppe der »Uneingeweihten«. Oberhalb derselben aber befinden sich Kallisto, Nomia und Pero, die hintereinander aufgezählt und dann erläutert, nochmals aber bei dem Weiterschreiten der Beschreibung als Gruppe zusammengefasst werden mit den Worten: »μετὰ δὲ τὴν Καλλιστὼ καὶ ὅσαι σὺν ἐκείνῃ γυναῖκες (ist ein Abhang dargestellt und Sisyphos den Stein wälzend)«. Pausanias lokalisirt also den Unterweltsbüsser Sisyphos nicht nach der unmittelbar vor ihm genannten Figur (Pero) allein, sondern nach Kallisto und den mit ihr verbundenen Frauen. Schoene bemerkt dazu a. a. O. p. 196 mit Recht: »so wird sich nur der ausdrücken, der eine eng geschlossene Frauengruppe vor sich hat; hätte Pero so vereinzelt und von den Uebrigen getrennt gesessen oder gestanden, wie bei Gebhardt und Robert, so würde Pausanias nach ihr allein den Abhang bestimmt haben«.

Ein anderer Fall ist nicht weniger lehrreich. Pausanias nennt in der Iliupersis drei Gruppen troischer Frauen: diejenige mit Andromache an der Spitze (welche aus noch zu erwähnenden Gründen dem Bildabschnitt der »Griechenabfahrt« angehört) und weiterhin (nach vorheriger Erwähnung der Nestorgruppe) zwei Gruppen von je vier Frauen. Er hält die letzteren beiden Gruppen in der Beschreibung deutlich auseinander, nennt erst die Figuren der einen,

giebt dazu einen kleinen Kommentar und reiht dann ὑπὲρ ταύτας die Figuren der anderen Gruppe mit anschliessender Erläuterung an. Dürfen wir sie demnach so locker aneinander reihen, wie dies Robert thut? Dürfen wir mit ihm aus der letztgenannten Gruppe eine Einzelfigur (Kleodike) loslösen und zu den verwundeten Griechen setzen? Mit nichten, vielmehr zwingt uns die Beschreibung das, was Pausanias zusammen nennt, auch kompositionell zusammen zu lassen [41].

Eben weil Pausanias meist geschlossene Gruppen vor Augen hat, fasst er sie nach vorhergegangener Aufzählung und Erläuterung der Einzelheiten mehrfach mit einem Stichwort, durch Nennung der Hauptfigur als Einheit zusammen. So wird c. 25, 3 zuerst Briseis mit ihren Begleiterinnen beschrieben, dann Helena mit ihrer Umgebung, dann »über Helena hinaus« (ὑπὲρ τὴν Ἑλένην) Helenos und in seiner Nähe drei verwundete Griechen, worauf es heisst: »diese Männer sind oberhalb der Helena im Bilde zu sehen«. Helena steht also als Gesammtbezeichnung der Gruppe der Helena.

Noch charakteristischer sind folgende Beispiele. Im ersten Gemälde reiht Pausanias c. 25, 5 ff. aneinander: die Gruppe der Aithra mit ihrem Sohne Demophon, die Gruppe der bei Andromache befindlichen troischen Frauen, und Nestor mit einem (natürlich seinem) Pferde, die beide wiederum eine Gruppe bilden. Jedesmal markiren die zwischengeschobenen Erläuterungen den Gruppeneinschnitt. Zuletzt (nach Erwähnung der Nestorgruppe) heisst es: τῶν δὲ γυναικῶν τῶν μεταξὺ τῆς τε Αἴθρας καὶ Νέστορός εἰσιν ἄνωθεν τούτων αἰχμάλωται καὶ αὗται Κλυμένη τε καὶ Κρέουσα καὶ Ἀριστομάχη καὶ Ξενοδίκη. Die neue Gruppe der vier gefangenen Troerinnen wird also nach der schon früher beschriebenen Gruppe der Andromache »zwischen Aithra und Nestor«, d. h. »zwischen den Gruppen der Aithra und des Nestor«, lokalisirt.

Aber Pausanias deutet noch mehr an. Er lässt auch Gruppenkomplexe, grössere und kleinere Abstände in der Ord-

41) Dies erkannte auch einer der Recensenten der zweiten Robert'schen Abhandlung (Fr. Hauser in der Berl. philol. Wochenschr. 1894 Sp. 1392), wenn er daraus, dass Pausanias die troischen Frauen in drei Gruppen scheidet, auf eine entwickeltere Gruppenbildung schloss.

nung der Figuren erkennen. Wenn er c. 30, 2 nacheinander aufzählt: Antilochos mit aufgestütztem Fuss, Agamemnon auf sein Scepter gelehnt, Protesilaos sitzend, endlich Achill und über ihn hinaus Patroklos — und darauf sagt: »alle diese Figuren ausser Agamemnon sind unbärtig«, so ist klar, dass sie ihm kompositionell als zusammengehörig erschienen. Der Bedeutung nach scheiden sie sich aber in zwei Gruppen: Antilochos-Agamemnon und Achill-Patroklos, die eine sitzende Einzelfigur zwischen sich nahmen. Kann es nun Zufall sein, dass unmittelbar darauf in derselben Gliederung und auch inhaltlich jenen entsprechend ebenfalls zwei durch eine sitzende Einzelfigur getrennte Paare (Phokos-Jaseus, die sitzende Maira, Aktaion-Autonoë) genannt werden? Lassen wir zunächst jede Folgerung aus dieser Parallelordnung bei Seite, so liegt doch die Vermuthung nahe, dass die Reihe Antilochos bis Patroklos einen grösseren Figurenkomplex darstellt, der innerlich wiederum in kleinere Figurenverbände gegliedert war.

Einen solchen reicher entwickelten Gruppenkomplex haben wir auch in der Aufzählung der griechischen, um Aias und Kassandra versammelten Heerführer im Iliupersisbilde. Da werden genannt (26, 3 f.): Polypoites, Akamas, Odysseus, dann Aias am Altar den Schwur leistend und Kassandra, dann Menelaos und Agamemnon. Darauf sagt Pausanias, diese drei Gruppen als Ganzes zusammenfassend: »unterhalb dieser Helden, die dem Aias den Eid abnahmen, da ist Neoptolemos« [42]).

Wiederum findet sich in der Beschreibung bald darauf (26, 8. 27, 1—3) eine in allen Einzelheiten mit dieser übereinstimmende Gruppeneinheit. Die Entsprechung lässt sich tabellarisch am leichtesten vor Augen führen:

42) Robert (Iliupersis p. 9 u. 22 ff.) nimmt hier im Text eine Lücke an und füllt sie durch Zufügung der Figur des Diomedes aus. Tilgt man das überflüssige τε vor ἐστίν, so hat die Lesart des Leid. A und anderer Handschriften καὶ Ὀδυσσεύς [τε] ἐστὶ καὶ ἐνδέδυκε θώρακα Ὀδυσσεύς für Pausanias nichts Bedenkliches. Walz änderte mit Benutzung der Lesart des Vindob. B καὶ Ὀδυσσεὺς ἕστηκεν ἐνδεδυκὼς θώρακα, was ebenfalls keinen Anstoss erregt. Ein Figurenzusatz ist aber völlig unzulässig, denn die der Schwurscene entsprechende Gruppe, welche genau ebensoviel Figuren in gleicher Anordnung enthält verbietet jede Erweiterung.

Troer.	Griechen.
Agenor. Axion. Priamos.	Odysseus. Akamas. Polypoites.
Leokritos. Koroibos.	Menelaos. Agamemnon.
Medusa am Luterion, sitzender Eunuch mit Kind im Schoss.	Aias am Altar, sitzende Kassandra mit Athenabild im Schoss.

Es wird später zu prüfen sein, was sich aus dieser Entsprechung gleichgebauter Gruppen für die Komposition der Gemälde folgern lässt.

Aber es müssen ausser den Gruppen und Gruppenkomplexen noch bedeutsamere Gliederungen vorhanden gewesen sein. Man beachte nur, wie neben regelmässiger Anreihung der Figuren mit ἐφεξῆς, παρά, μετά, πλησίον u. s. w. die Stellung gewisser Figuren durch ungewöhnliche Wendungen der Beschreibung ausgezeichnet wird. In allen solchen Fällen, wo der gewöhnliche Gang einfacher Anreihung, die Anknüpfung an das Letztgenannte aufgegeben wird, dürfen wir eine Schwierigkeit für die Beschreibung, einen kompositionellen Einschnitt, einen bedeutsamen Zug in der Anordnung als Ursache voraussetzen. So knüpft die Beschreibung in der Nekyia 29, 2 den einen Unterweltsbüsser Oknos an die Gefährten des Odysseus, Perimedes und Eurylochos, und springt dann über zu dem zweiten Büsser Tityos, der sich wahrscheinlich nicht dicht neben Oknos, sondern unter ihm in der anderen Ecke befand. Wir schliessen dies nicht nur aus der Analogie der Unterweltsdarstellungen auf den unteritalischen Vasen — wo die Büsser in die Ecken des Bildes verwiesen sind [43]) —, sondern auch aus dem Endstück des Nekyiabildes, wo wiederum zwei Büsserfiguren erscheinen, aber getrennt durch die Gruppe der Eingeweihten bei dem durchlöcherten Fass, so dass sie sich von selbst in die Ecken des Wandbildes einordnen. Sprang aber Pausanias von dem ersten Büsser Oknos in der oberen Ecke zu dem zweiten Büsser Tityos in der darunter befindlichen Ecke über, so erklärt sich die unvermittelte Anfügung γέγραπται δὲ καὶ Τιτυός und darnach das

43) Wiener Vorlegeblätter Ser. E Taf. 1—6. A. Winkler, Die Darstellungen der Unterwelt auf unteritalischen Vasen (Bresl. philol. Abhandl. Bd. III, 5). Bresl. 1888.

Wiederaufnehmen des fallen gelassenen Fadens ἐπιόντι δὲ ἐφεξῆς τὰ ἐν τῇ γραφῇ ἐστιν ἐγγυτάτω τοῦ στρέφοντος τὸ καλώδιον Ἀριάδνη.

Aehnlich auffällig ist die Anfügung des Epeios 26, 3: γέγραπται δὲ καὶ Ἐπειός, der also eine isolirte Stellung einnahm. Ebenso Megara im Unterweltsbilde 29, 7: ἐσωτέρω δὲ τῆς Κλυμένης Μεγάραν ὄψει. Und weiterhin 30, 7: κατὰ τοῦτο τῆς γραφῆς Σχεδίος ὁ Φωκεῦσιν ἡγησάμενος ἐς Τροίαν. Ueberall muss und wird hier in der Rekonstruktion die Unbestimmtheit der Anknüpfung auch durch Isolirtheit der Stellung gerechtfertigt werden.

Auch das Ueberspringen aus den unteren Theilen des Gemäldes in die oberen und umgekehrt hängt offenbar mit kompositionellen Einschnitten zusammen. Nachdem Pausanias im Unterweltsbilde jene beiden, innerlich so eng verknüpften Gruppenkomplexe aufgezählt, von denen oben die Rede war und deren einer mit dem berühmten Freundespaar Achill-Patroklos aufhörte, der andere mit einem für die Delpher bedeutsamen Freundespaar Phokos-Jaseus anfing, bricht er ab mit den Worten (30, 6): ἀποβλέψαντι δὲ αὖθις ἐς τὰ κάτω τῆς γραφῆς ἐστιν ἐφεξῆς μετὰ τὸν Πάτροκλον κτλ. Er bemerkt den Einschnitt hinter Patroklos und fügt an diesen eine darunter befindliche Gruppe an. Orpheus und Promedon werden ihm zum Ausgangspunkt einer anderen Reihung, wir dürfen ihnen auch im Bilde eine ins Auge fallende Sonderstellung einräumen. Wiederum einen Abschnitt bezeichnet er, indem er aus diesen unteren Gemäldetheilen wieder aufwärts steigt zu der Gruppe der Würfelspieler: εἰ δὲ ἀπίδοις πάλιν ἐς τὰ ἄνω τῆς γραφῆς ἐστιν ἐφεξῆς τῷ Ἀκταίωνι Αἴας ὁ ἐκ Σαλαμῖνος κτλ. Es war also eine Gliederung des Bildes in obere und untere Theile im Aufbau der Gruppen zu erkennen

Dass diese Gruppen der Länge nach in gewisse ideelle, natürlich auch gegenständlich begründete Abschnitte vertheilt waren, ergiebt sich aus einem anderen, sehr bestimmten Zeugniss.

Pausanias sagt ausdrücklich (25, 2), das Gemälde zur Rechten des Eintretenden habe aus zwei Theilen bestanden, der Eroberung von Ilion und der Abfahrt der Griechen: ἐς τοῦτο οὖν ἐσελθόντι τὸ οἴκημα τὸ μὲν σύμπαν τὸ ἐν δεξιᾷ τῆς γραφῆς Ἴλιός τέ ἐστιν ἑαλωκυῖα καὶ ἀπόπλους Ἑλλήνων, Μενελάῳ δὲ τὰ εἰς τὴν ἀναγωγὴν εὐτρεπίζουσι. War dieses erste Wandbild auch äusserlich durch den Rahmen als

eine Einheit zusammengeschlossen, denn es wird als die eine Hälfte des Gesammtwandschmuckes der anderen, das Nekyiabild enthaltenden entgegengestellt, so zerfiel es doch in sich in zwei Abschnitte, die gegenständlich und gewiss auch kompositionell gesondert waren. Wieweit der erste Abschnitt reichte, ist ebenfalls vollkommen deutlich. Die Scene der Griechenabfahrt spielt sich am Meeresstrande ab, der selbstverständlich den unteren Rand dieses Bilderstreifens abgab. Nun sagt Pausanias mit klaren Worten, bis zum Pferd des Nestor habe sich das Meeresufer erstreckt: ἄχρι μὲν δὴ τοῦ ἵππου αἰγιαλός τε καὶ ἐν αὐτῷ ψηφῖδες ὑποφαίνονται, τὸ δὲ ἐντεῦθεν οὐκέτι ἔοικεν εἶναι θάλασσα. Das über der Küste Dargestellte gehörte also zu dem Strandbild und bildete eine in sich abgeschlossene Einheit. Einen äusserlichen Beweis dafür haben wir in einer eigenthümlichen Beziehung auf dieses Theilbild, welche sich im Fortgang der Beschreibung da findet, wo Pausanias an die Nestorgruppe eine benachbarte, nicht mehr zu dem Abschnitt der Griechenabfahrt, sondern schon zu dem Bilde der Iliupersis gehörende Gruppe anschliesst. Diese Gruppe des Nebenbildes ist die des Neoptolemos, der inmitten des bereits eroberten Ilion allein noch den Mordstahl schwingt. Er steht κατ' εὐθὺ τοῦ ἵππου [τοῦ] παρὰ τῷ Νέστορι, »geradaus vor«, hier gleich »gerade gegenüber« dem Pferde des Nestor[44]. *Zwischen beide Gruppen fällt demnach der Einschnitt der Komposition. Da, wo das Meeresufer aufhört, beginnt der Abschnitt der Ἴλιος ἑαλωκυῖα.* War nun dieser zweite Gemäldetheil wiederum bildartig in sich abgeschlossen? Die Beschreibung schweigt darüber, wie über alle Züge rein künstlerischer Art. Aber ganz nebenbei entschlüpft dem trockenen Bilderbeschreiber weiterhin ein Ausdruck, der auf das Gefüge der Figurenordnung ein helles Licht wirft. Unter den Figuren der Iliupersis erwähnt er c. 26, 6 auch einen Altar, den ein unmündiger Knabe angstvoll umfasst hält. »Jenseits dieses Altars« steht Laodike, die einzige Freigelassene unter

44) Die Textbesserung nach Siebelis, welchem mit Anderen auch Robert (Iliupersis p. 10. 19. 49) beistimmt. Neoptolemos wird hier statt der zu einer Gruppe zusammengehörenden Figuren: Neoptolemos-Astynoos genannt, wie in den oben (S. 36) besprochenen Fällen Helena, Aithra, Nestor statt der Gruppe mit Helena, Aithra, Nestor. Dass κατ' εὐθύ mit »gerade gegenüber« zu übersetzen ist, wird in der Rekonstruktion seine Rechtfertigung finden.

den troischen Weibern. Τοῦ βωμοῦ ἐπέκεινα steht sie, eine Bezeichnung, die sonst nirgends weiter angewendet wird. Sie markirt offenbar eine Grenzscheide, einen Wendepunkt der Anordnung in diesem zweiten Gemäldeabschnitt. Als solchen werden wir den Altar später in der Rekonstruktion wiedererkennen [45]).

War nun eine Gliederung, wie hier, auch in dem Nekyiabilde durchgeführt? Wir können es aus der Beschreibung allein nicht erweisen, werden aber die Möglichkeit einer solchen Theilung der Figurenmassen im Auge behalten müssen. Sie war für die Klarheit der Anordnung ein grosses, ja unentbehrliches Hülfsmittel. Aesthetisch, rein künstlerisch genommen, war sie von selbst geboten.

6. Alle diese bisher gewonnenen Bestimmungen genügen noch nicht zur Herstellung der delphischen Wandbilder. Die von Pausanias beschriebenen Gruppen reihen sich so locker aneinander, dass sie eine unbestimmbare Zahl von Kombinationen zulassen. Man vergleiche nur die Anordnung Robert's mit der von Weizsäcker versuchten, um sich klar zu machen, dass weder jener noch dieser zu einem sicheren Resultat gelangt ist, obgleich beide dem Wortlaute der Beschreibung genau zu entsprechen suchen. Den »Möglichkeiten« Robert's setzt Weizsäcker andere »Möglichkeiten« entgegen und beide geben Anordnungen, welche sie für gut polygnotisch halten. Sie ahnen aber nicht, dass sie die strengsten Gesetze polygnotischer Kunst ganz ausser Acht lassen.

Diese Kunstgesetze polygnotischer Malerei sind es, die wir zu Rathe ziehen und als indirekte Hülfsmittel der Rekonstruktion benutzen müssen. Da, wo uns die Beschreibung mit ihren allgemeinen Ortsbezeichnungen im Unklaren lässt, hilft überall ein Blick auf die innere kompositionelle und geistige Konstruktion des Bildes. Denn die polygnotischen Wandbilder entbehrten so wenig als irgend ein Erzeugniss der grossen Kunst

45) Die Folgerungen, zu denen wir hiermit gelangt sind, stehen zu den Ergebnissen der bisherigen Herstellungen freilich in grossem Gegensatz. Die Zweitheilung des Iliupersisbildes hat noch keine der früheren Rekonstruktionen wirklich durchführen wollen. Auch Benndorf, Robert und Weizsäcker schieben die Scene am Strande und die in der Stadt schräg ineinander. Dass damit eine einheitliche Gliederung der Komposition von vornherein vereitelt wurde, wird sich im Fortgang der Untersuchung zeigen.

damaliger Zeit eines organischen Aufbaues, eines inneren konstruktiven Gerüstes, dessen Gesetze wir an den gleichzeitigen, uns erhaltenen Kunstwerken mit voller Sicherheit erkennen können.

Befragen wir diese nach den Bedingungen eines figurenreichen Wandbildes polygnotischer Zeit, so finden wir folgende drei Grundgesetze:

A. Das Gesetz der Raumanpassung und Rahmenfüllung.
B. Das Gesetz der Figuren- und Gruppenentsprechung, und
C. Das Gesetz der mit jener Einzelordnung verbundenen geistigen Konstruktion.

III.

Die indirekten Rekonstruktionsmittel.

A. Das Gesetz der Raumanpassung und Rahmenfüllung.

Formuliren wir zunächst das ebengenannte Gesetz etwas genauer. Es besagt nichts anderes, als dass der Rahmen für die Wandgemälde durch die gegebene Wandfläche vorgeschrieben war und dass die Darstellung diesen Rahmen vollständig und allseitig auszufüllen hatte. Diese Forderung ist für Jeden, der die Lösung tektonisch gebundener. d. h. der Malerei und Bildhauerei von der Baukunst gestellter Aufgaben durch die antike und moderne Kunst verfolgt, eigentlich selbstverständlich und doch ist sie in der Polygnotfrage erst ganz allmählich zur Anerkennung gekommen. Besonders nachdrücklich hat es Brunn [46]) betont, dass sich der Wandmaler dem ihm zur Verfügung stehenden Raum unterordnen, seine Schöpfung aus der gegebenen Wandfläche heraus entwickeln müsse.

Welcher Art die Wandfläche war, welche Polygnot im Auftrag der Knidier in Delphi mit Bildern versah, lässt sich freilich nur ganz allgemein bestimmen. Wir kennen weder Grund- noch Aufriss dieses

46) Brunn, Geschichte der griechischen Künstler II p. 83. Ders., Die Komposition der Wandgemälde Raphaels im Vatikan, in H. Grimm, Ueber Künstler u. Kunstwerke Bd. II p. 169 f.

Gebäudes, ja wir haben auch von der Bauform aller übrigen, sonst bekannten Leschen keine klaren Vorstellungen. In Sparta gab es eine nicht weiter bekannte Lesche der Krotanen und eine andere, welche die bunte (Ποικίλη) hiess, wohl weil sie, wie die knidische, mit Gemälden geschmückt war[47]). Insgemein gelten sie als öffentliche, jedermann zugängliche Räume, in denen man der Unterhaltung pflegen und gegen Hitze oder Unwetter Schutz finden konnte. Sie glichen darin den Gymnasien, mit denen sie Plutarch gelegentlich [48]) auf eine Stufe stellt. Von ihrer Einrichtung erfahren wir nichts genaueres, vielleicht weil sich ein bestimmter Typus, eine charakteristische Bauform nicht herausgebildet hatte. Denn zum Unterstehen, als Versammlungsort, um eine müssige Stunde mit Gesprächen auszufüllen, dazu konnte bei der Anspruchslosigkeit des Südländers jedweder Raum, auch die einfachste Halle verwendet werden.

Pausanias nennt die delphische Lesche kurz ein οἴκημα γραφὰς ἔχον τῶν Πολυγνώτου, was sich auf Gebäude der verschiedensten Art, auch auf eine Stoa beziehen lässt [49]). Mehr Aufschluss geben einige Stellen des Plutarch, aus denen wir eine wichtige Einzelheit erfahren. Plutarch, der Gönner und Bürger Delphis, hat eines seiner Gespräche, dasjenige »über den Verfall der Orakel« in diese Lesche der Knidier verlegt. Er erwähnt in ihr eine Thür und Bänke zum Sitzen. Die Thür c. 6: ἤδη δέ πως ἀπὸ τοῦ νεὼ προϊόντες ἐπὶ ταῖς θύραις τῆς Κνιδίων λέσχης ἐγεγόνειμεν, und nochmals c. 7 ἐγὼ μὲν οὖν ταῦτ' εἰπὼν τοσοῦτον διεπραξάμην, ὅσον ἀπελθεῖν διὰ θυρῶν σιωπῇ τὸν Πλανητιάδην.

Plutarch erzählt, dass die Disputirenden beim Eintritt in die Lesche ihre Freunde sitzen und ihrer warten sahen, während andere sich salbten oder den (draussen) Kämpfenden zusahen: παρελθόντες οὖν εἴσω, τοὺς φίλους, πρὸς οὓς ἐβαδίζομεν, ἑωρῶμεν καθημένους καὶ περιμένοντας ἡμᾶς· ἦν δὲ τῶν ἄλλων ἡσυχία διὰ τὴν ὥραν, ἀλειφομένων ἢ θεωμένων τοὺς ἀθλητάς. Aus letzterer Erwähnung hat man ohne zwingenden Grund auf eine hofartige Anlage schliessen wollen

47) Paus. III, 14. 2, 15. 6.

48) Plut. Lycurg. c. 25 cf. c. 16.

49) Das mit οἴκημα gleichwerthige Wort οἰκοδόμημα gebraucht Pausanias V, 15. 4 zur Bezeichnung der Stoa des Agnaptos in Elis.

und sie damit zu vertheidigen gesucht, dass die Zweitheilung der Malerei, von welcher Pausanias spricht, doch auf zwei für die beiden Bilder bestimmte, einander gegenüberliegende Wände hindeute. Die Rückseite des Hofes dachte man sich durch eine von Bildern freie Rückwand abgeschlossen, die Vorderseite durch eine Thür oder eine Säulenstellung geöffnet [50]).

Wir werden dagegen finden, dass die Oertlichkeit, der Text des Pausanias und schliesslich die Rekonstruktion nur die einfachste Anlage, die gewöhnliche Form der halbseits mit Säulen geöffneten, rückwärts durch eine Langwand abgeschlossenen Halle zulassen. Eine solche ist bereits von dem Architekten Ruhl, von Chr. Schubart, Michaelis, Weizsäcker u. A. der Herstellung zu Grunde gelegt worden [51]).

Nach den Angaben des Pausanias befand sich nördlich vom Tempel des Apollon und höher als dieser an den Abhängen des Parnass auf einer kleinen Terrasse die Quelle Kassotis, deren unter-

50) So Letronne, lettres d'un antiquaire à un artiste p. 189, O. Jahn, Kieler Studien p. 141, Blümner, N. Rh. Mus. XXVI, 365. K. Fr. Hermann, Epikritische Betrachtungen über die polygnotischen Gemälde in der Lesche zu Delphi. Winckelmannsprogramm. Göttingen 1849 p. 18. Einen Hof mit Säulenumgang im Innern hatten Caylus, die Riepenhausen und Goethe, Böttiger (Ideen zur Archaeologie der Malerei p. 299) und im Allgemeinen auch Thorlacius (Prolusionis et opusc. acad. I, 67 sqq.) für die Lesche angenommen. Nicht prinzipiell verschieden ist die Ansicht Roberts (Nekyia p. 45), dass der Grundriss der delphischen Lesche dem der Skeuothek des Philon ähnlich gewesen sei, nur von geringerer Länge und grösserer Breite. Nur um die beiden Bilder in Corresponsion bringen zu können (was künstlerisch undenkbar ist cf. später), hält er diesen Grundriss fest. Sonst läge auch ihm ausserordentlich nahe sich die Lesche als eine einfache Stoa zu denken, mit langer durch die Thür getheilter, beide Gemälde tragender Hinterwand und vorderer, unmittelbar an den Rand einer Terrasse gerückter Säulenreihe. Es ist die oben genauer begründete Auffassung.

51) Ruhl, Zeitschr. f. d. A. W. 1855 p. 386 ff. Schubart ib. p. 401 f. und N. Jahrbb. f. Philol. Bd. 105 p. 175 f. Michaelis, Ueber die Comp. d. Giebelgr. d. Parthen. p. 22. Weizsaecker, Polygnots Gemälde in der Lesche d. Knidier p. 6 f. Schubart warf Zeitschr. f. d. A. W. l. l. p. 402 die spitzfindige Frage auf, ob nicht auch die beiden schmäleren Nebenwände der Halle mit Gemälden Polygnots geschmückt gewesen seien, von denen zu sprechen Pausanias unterlassen habe. Es ist ferner daran gedacht worden, den Abschnitt des ersten Gemäldes, welchen Pausanias als ἀπόπλους Ἑλλήνων bezeichnet, auf eine solche Schmalwand zu setzen. Aber die Nekyia lässt entsprechende Theilung nicht zu.

irdischer Abfluss in das Adyton des Heiligthums mündete und hier die Priesterinnen mit Weissagekraft erfüllte. Darüber hinaus (ὑπὲρ τὴν Κασσοτίδα), in nordwestlicher Richtung, welche Pausanias beibehält, um den Aufgang zum Parnass zu erreichen — darüber hinaus, also bei dem aufsteigenden Terrain vermuthlich auch oberhalb der Quelle, trifft er auf die Lesche mit den Gemälden des Polygnot. Die Quelle und die Lesche lagen noch innerhalb des heiligen Tempelbezirks, welcher bis an das benachbarte Theater reichte [52]).

Die Lage der Quelle und damit der Lesche ist noch mit voller Sicherheit zu bestimmen. Ulrichs [53]) erkannte die Kassotis in dem heutigen, neben den Resten des Theaters gelegenen Brunnen des heiligen Nikolaos wieder. Gerade über diesem Brunnen dürfen wir die Spuren der Lesche suchen, da wo sich in einem Heumagazin ein »schöner, steinerner Fussboden« erhalten hatte. Leider scheint Ulrichs die Beschaffenheit dieser Baureste nicht weiter untersucht zu haben. Auch ein anderer Augenzeuge, Adolf Michaelis [54]), bemerkt nur, dass ihm »bei einem Besuche jenes Heumagazins i. J. 1860 die Reste des Fussbodens recht geringfügig und unansehnlich schienen«.

Auf solchem, dem Abhang mühsam abgerungenen Boden dürfen wir eher eine auf das darunterliegende Tempelfeld sich öffnende Halle, als einen geschlossenen Raum erwarten, eine Halle mit einer einzigen gegen die Anhöhe gerichteten Hauptwand, durch eine Säulenreihe geöffnet gegen die Niederung, sodass die Sitzenden den Uebungen im Freien zusehen konnten.

Für diese Form der Lesche spricht auch die Art, wie Pausanias die Wandgemälde als ein Bild bezeichnet. Er sagt c. 26, 4 in

52) Pomtow, Beiträge zur Topographie von Delphi p. 64 f.

53) Ulrichs, Reisen und Forschungen in Griechenland. I. p. 30 mit Taf. 1 u. 2.

54) Ueber die Composition der Giebelgruppen am Parthenon p. 28 Anm. 22. Pomtow bemerkt a. a. O. p. 41 »ob die heute die Hinterfront der Häuser 214/215 und 218 [cf. Taf. 1] bildende von N. nach S. verlaufende Quadermauer mit zur Ostwand des Theaters gehört oder als selbständige Hinterwand des Theaters aufzufassen ist, die sich an das Theater lehnte oder unmittelbar neben ihm befand — ist bei der jetzigen völligen Ueberbauung nicht auszumachen. Dass die Lesche aber genau an dieser Stelle, n. w. oberhalb des H. Nicolaus-Brunnens liegt und die hier vorhandenen Reste zu ihr gehören, ist völlig gesichert (vgl. Ulrichs p. 107)«. Ich vermag nicht zu sagen, ob die französischen Ausgrabungen hierüber mehr Aufklärung gebracht haben.

der Iliupersis sei Neoptolemos mordend dargestellt, ὅτι ὑπὲρ τοῦ Νεοπτολέμου τὸν τάφον ἡ γραφὴ πᾶσα ἔμελλεν αὐτῷ γενήσεσθαι, und noch deutlicher sprechen für die räumliche Zusammengehörigkeit beider Gemälde die Ausdrücke τὸ μὲν σύμπαν τὸ ἐν δεξιᾷ τῆς γραφῆς Ἴλιός τέ ἐστιν ἑαλωκυῖα καὶ ἀπόπλους ὁ Ἑλλήνων (c. 25, 2) und τὸ ἕτερον μέρος τῆς γραφῆς, τὸ ἐξ ἀριστερᾶς χειρὸς, ἔστιν Ὀδυσσεὺς καταβεβηκὼς ἐς τὸν Ἅιδην ὀνομαζόμενον (c. 28, 1), wogegen es nichts beweisen kann, dass er am Eingang der Beschreibung, noch ehe er der Betrachtung des polygnotischen Werkes näher getreten ist, ganz allgemein von »Gemälden« der Lesche spricht (ὑπὲρ τὴν Κασσοτίδα ἐστὶν οἴκημα γραφὰς ἔχον). Wären die beiden Darstellungen, wie in der Mehrzahl der Untersuchungen angenommen wird, auf zwei einander gegenüber liegende Wände vertheilt gewesen, so hätte sie Pausanias unmöglich als »Hälften eines Gemäldes« bezeichnen können, da er sich doch anderwärts bei Beschreibung von auf getrennten Wandflächen befindlichen Bildern deutlich genug auszudrücken weiss. So sagt er bei der Stoa Eleutherios zu Athen (I, 3. 3): ἐπὶ τῷ τοίχῳ τῷ πέραν Θησεύς ἐστι γεγραμμένος κτλ. »auf der gegenüber liegenden Wand« und bei der Stoa Poikile ebendaselbst (I, 15. 2): ἐν δὲ τῷ μέσῳ τῶν τοίχων, ferner vom Theseion zu Athen (I, 17. 2): τοῦ τρίτου τῶν τοίχων ἡ γραφή.

Wir halten also an der von Robert aus hinfälligen Gründen verworfenen, aber — wie er selbst (Nek. p. 45) zugiebt — so »ausserordentlich nahe liegenden« Annahme fest, dass die Lesche eine einfache Stoa war, deren Säulen hart an den Rand einer Terrasse vorgerückt sein mochten, ohne vielleicht den Zugang von vorn ganz zu verwehren, eine Halle etwa wie die unfern gelegene Stoa der Athener, einen Ausblick eröffnend auf das mit Weihgeschenken erfüllte Pleistosthal, rückwärts geschlossen durch eine Hinterwand, diese wieder von einer nach der Höhe führenden Thür durchbrochen. Zu beiden Seiten dieser Thür auf einer Wandfläche mussten sich die beiden Hälften des Gesammtgemäldes ausdehnen, »die bei solcher Anbringung den von unten aufsteigenden Pilger schon von fern begrüssten«[55]).

Ein äusseres Zeugniss für die Richtigkeit dieser Vermuthungen

55) Robert, Nekyia p. 45.

dürfen wir, ohne der weiteren, sie endgültig bestätigenden Untersuchung vorzugreifen, schon hier anführen: Pausanias beschreibt von rechts nach links beide Bilder nacheinander, die Figuren von einem Ende zum anderen aufzählend, zuerst die Iliupersis, dann die Nekyia. Dabei kommt, da er »rechts« und »links« immer vom Beschauer aus versteht, die Künstlerinschrift, die er am Ende des ersten Gemäldes erwähnt, mitten zwischen die beiden Bilder, in die Mitte der Wandfläche und gerade über die Thür zu stehen — ohne Zweifel für sie der geeignetste Platz, wo sie am meisten in die Augen fallen musste.

Aus den eben dargelegten Erwägungen lassen sich zwei wichtige Folgerungen für die Rekonstruktion ableiten. Beide Gemälde befanden sich an einer einzigen Langwand, die in der älteren griechischen Architektur nur ein gestrecktes Rechteck sein konnte. Dieser Wand hatten sie sich anzupassen, sie waren also ebenfalls rechtwinklig zugeschnitten. Sie werden genannt als »Hälften« eines Gesammtbildes, waren demnach Gegenstücke und von gleicher Länge. Diese Voraussetzungen dürfen als sicher gelten, ebenso eine dritte, dass in dem rechtwinkligen Rahmen die Darstellung raumfüllend ausgebreitet war. Die letztere Voraussetzung bedarf noch einiger Erläuterungen.

In den älteren Rekonstruktionen waren z. Th. unmögliche Bildflächen, treppenartig schräg aufsteigende, undulirende oder pyramidenförmige gewählt worden. Die neueren suchen das Rechteck nach Art der Vasenbilder mit der Darstellung so gut es gehen will auszufüllen. Sie halten an dem Gesetz der Raumfüllung fest, weil es für die ältere griechische Kunst unbedingt Geltung gehabt hat. Dies führt auf die Frage, wie weit Polygnot in seinen Bildern Raumvertiefung, perspektivische Verkürzung wiederzugeben, überhaupt den Hintergrund malerisch zu behandeln verstand.

Es ist bekannt, dass diese Frage — noch allgemeiner so gefasst, ob die Alten überhaupt eine Kenntniss der Perspektive gehabt haben — schon zwischen Lessing und dem Grafen Caylus sammt seinem Nachbeter Klotz in scharfer Polemik verhandelt worden ist[56]. Da Lessing's

56) Die Literatur bei Fiorillo, Kleine Schriften artistischen Inhalts I, 288—329, dazu Boetticher, Archaeologie der Mahlerei p. 308 und Kleine Schriften II, 350 f.

Ansichten in manchen Beziehungen noch jetzt Stich halten, verdienen sie hier auszugsweise mitgetheilt zu werden.

Während er im Laokoon[57]) den delphischen Gemälden Polygnot's, ja der Kunst der Alten im Ganzen und Grossen alle Perspektive gänzlich abspricht, äussert er sich in den Antiquarischen Briefen Bd. VIII Brief 9—12 über die Perspektive bei Polygnot viel vorsichtiger. Im 9. Briefe heisst es S. 28: »Der Hauptfehler, welcher sich in diesen Gemälden des Polygnotus wider die Perspektive fand, ist klar und unwiderleglich. Um sich Platz für so viele Figuren zu machen, hatte Polygnot einen sehr hohen Gesichtspunkt angenommen, aus welchem der ganze, weite Raum vom Ufer, wo das Schiff des Menelaos liegt, bis hinein in die verheerte Stadt, zu übersehen sei. Aber dieser Gesichtspunkt ist blos für die Grundfläche, ohne es zugleich mit für die Figuren zu sein.« Um die Figuren des Vordergrundes nun nicht zu sehr verkürzen zu müssen, »zeichnete er die Figuren aus dem natürlichen, ihrer Höhe ungefähr gleichen Gesichtspunkte. Ja auch diesen behielt er nicht, nach Massgabe der vorderen Figuren, für alle die entfernteren Figuren gleich und einerlei. Denn da, zufolge der aus einem sehr hohen Gesichtspunkte genommenen Grundfläche, die Figuren, welche hinter einander stehen sollten, übereinander zu stehen kamen (wie Pausanias selbst ausdrücklich bemerkt), so würden diese entfernter und höher stehenden Figuren, wenn er sie aus dem Gesichtspunkte des Vordergrundes hätte zeichnen wollen, von unten hinauf verschoben und verkürzt werden müssen, welches der Grundfläche das Ansehen einer bergan laufenden Fläche gegeben hätte, da es doch nur eine perspektivisch verlängerte Fläche sein sollte.« Folglich wählte er für jede Figur einen neuen, der natürlichen Höhe gleichen Gesichtspunkt und zeichnete sie so, als ständen wir gerade vor ihnen. Weiterhin, im 11. Briefe meint er (S. 32), »daher mochte die ganze Luftperspektive des Polygnotus auch nur in etwaigem Abfall von Farben, in Ansehung ihrer Lebhaftigkeit und Reinigkeit, bestehen«. »Selbst die verhältnissmässige Verkleinerung der Figuren kann in dem Gemälde des Polygnotus nicht gewesen sein, sondern ungefähr so etwas

57) Abschnitt 19. Bd. VI p. 188 der Lachmann'schen Ausgabe (Berlin 1839).

ähnliches. Denn man erwäge den Raum von dem Ufer, wo die Flotte der Griechen lag, bis hinein in die verheerte Stadt und urtheile, von welcher kolossalen Grösse die Figuren des Vordergrundes angelegt gewesen sein müssten, wenn nach den wahren perspektivischen Verhältnissen Figuren des hinteren Grundes im geringsten erkenntlich sein sollten.«

In diesen Darlegungen ist alles, was über die Aufrollung des Hintergrundes gesagt wird, mit dem was uns die Vasenbilder polygnotischer Zeit lehren vollkommen vereinbar und nur die Annahme einer durch Farbenabschwächung und andere Mittel angestrebten Luftperspective aus dieser Vasenmalerei nicht zu erweisen. Jedenfalls fasst Lessing das Umsetzen eines »Hintereinander« in ein »Uebereinander« viel richtiger auf als Robert, welcher das Uebereinanderstehen der Figuren in den Vasenbildern überall darauf zurückführt, dass der Maler den darzustellenden Vorgang auf einen Bergabhang verlege und dann ein Gleiches auch bei Polygnot voraussetzt. Nur war es nicht Ueberlegung des Malers, sondern Unzulänglichkeit der Ausdrucksmittel, die traditionelle Darstellungsweise einer noch nicht zur Raumvertiefung durchgedrungenen Malerei, welche diese Aufrollung des Hintergrundes veranlasste, hier in Griechenland, wie früher schon in der Malerei und Reliefbildnerei der Kunst des Ostens. Schöne, der dies ausführlicher entwickelt hat, macht noch folgenden durchschlagenden Grund gegen Roberts Erklärung geltend. »Schon dass unter den von Polygnot dargestellten Scenen mehrere nicht im Freien, sondern in Innenräumen spielen, zeigt, dass seine Kompositionsweise an die Voraussetzung von Bergabhängen nicht gebunden war«[58]). Wir dürfen hinzufügen, dass es sinnlos gewesen wäre das Meeresufer, auf welchem sich die Scene der Griechenabfahrt abspielte, als ansteigendes Bergterrain aufzufassen und das Zelt des Menelaos auf einen Abhang zu verlegen.

Was der deutelnde Sinn eines modernen Beschauers etwa aus dem Bilde herauslesen kann, war für den antiken Betrachter nicht massgebend. Sicher wollte Polygnot mit seinen Bildern Vorstellungen erwecken, die den von der Sage geschilderten nicht widersprachen, hier den Untergang Trojas und die Abfahrt der Sieger veranschau-

58) Jahrb. d. arch. Inst. 1893 p. 197.

lichen, dort die Gefilde der Seeligen, umgeben von den Orten der Verdammniss. Was er wirklich zeigte, war aber nicht ein Bild der zerstörten Stadt und des Zeltlagers oder ein Landschaftsbild des Haines der Persephone. Es war vielmehr eine ideale Raumeinheit, in welcher die Figur allein dominirte und die Oertlichkeit durch spärliches Beiwerk eben nur angedeutet wurde. Die Vasenmalerei und vielleicht theilweise auch die Megalographie der Wandmalerei hielt dieses durchaus auf die Bedeutsamkeit der Einzelfiguren und Gruppen gerichtete Darstellungsprinzip, das alles Unwesentliche der erhöhten Wirkung des Hauptsächlichen opferte, noch in der folgenden Zeit fest. Beispielshalber sei auf das grosse Bild der sog. Perservase von Neapel[59]) verwiesen. Oberhalb sehen wir die Götterreihe, darunter den Grosskönig von seinem Hofstaat und den Botschaftern umgeben, am unteren Rand die Tributzahlung an den Grenzmarken seines Reiches — das alles auf einen aufgerollten Plan gestellt, auf einer idealen, Himmel und Erde zugleich umfassenden Bühne entfaltet, über deren Bedeutung der Beschauer gewiss nicht in Zweifel war. Die Phantasie des Beschauers, die in aller naiven, noch nicht die Illusion der Wirklichkeit erstrebenden Kunst eine so grosse Rolle spielt, musste allerwegen das Bild vervollständigen und zusammendenken. Auch in der Lesche zu Delphi.

Denn wie wenig sagt Pausanias über die Staffage, über das zur Lokalbezeichnung dienende Beiwerk. Zunächst im ersten Bilde. Da ist ein Schiff gemalt mit Männern an den Rudern und Knaben dazwischen, dazu inmitten der Steuermann. Und nicht weit vom Schiffe das Zelt des Menelaos und noch ein anderes Zelt. Und von dem Schiff aus dehnt sich das Meeresufer bis zu dem Pferd des Nestor. Durch kleine Steinchen ist es angedeutet. »Von da ab scheint das Meer aufzuhören«. Weiterhin wird Epeios erwähnt, wie er in Begriff ist die troische Mauer niederzuwerfen; über diese ragt der Kopf des hölzernen Pferdes empor. Dann, bei der Gruppe der Eidscene befindet sich ein Altar und ein zweiter Altar steht neben der Laodike. Dort auch ein ehernes Waschbecken. Endlich nahe

---

59) Heydemann, Neapler Vasensammlung Nr. 3253. Archaeol. Zeitung. 1857. Taf. CIII. Mon. dell' Inst. IX tav. 50—52. Wiener Vorlegeblätter Ser. VII. Taf. VI^a.

am linken Ende des Bildes sieht man das Haus des Antenor, mit dem Pantherfell als Kennzeichen über der Thür.

In dieser Beschreibung steht kein Wort von einem Palast des Priamos, den Benndorf in seiner Rekonstruktion nicht missen wollte, nichts von einer Einfassung des Iliupersisbildes durch einen langgestreckten Mauerzug, dessen Anfang und Ende Pausanias gewiss nach den benachbarten Figuren ebenso angegeben hätte, wie Anfang und Ende des Meeresufers. Ist es also glaublich, dass die Mauer als Grenze eines Stadtbildes diente, wie es Benndorf skizzirt hat und Robert und Weizsäcker, wenn auch in bescheidener Weise, bildlich andeuten? Gegen diese Annahme sträubten sich schon die Weimarer Kunstfreunde mit dem Hinweis auf das abkürzende Verfahren der älteren Reliefs und Vasen. »Wie diese oft nur eine Säule, einen Baum oder etwas der Art in die Mitte setzten, um dadurch einen Abschnitt, eine Trennung des Gegenstandes [richtiger ein Gebäude oder einen Waldgrund] zu bezeichnen, so dürfte auch hier nur ein Stückchen Mauer symbolisch gegeben sein«[60]. In der That wird in der Beschreibung die Mauer nicht selbständig, wie das Schiff, die Zelte und das Haus des Antenor genannt, sondern lediglich als Beiwerk zu Epeios, und als solches, rein attributiv, haben sie die Weimarer Kunstfreunde in ihrem Entwurf von 1805[61]) und noch Gebhardt in dem seinigen[62]) verwendet. Auch Robert vermag der troischen Mauer in seiner Herstellung keine Gestalt zu geben, welche sie als wirkliche Grenze der Stadt erscheinen liesse, jenseits welcher wir »in das Innere derselben« blicken. Denn denkt man sich in seiner Rekonstruktion den fehlenden Mauertheil, den wir uns als von Epeios bereits abgebrochen vorstellen sollen, wieder hergestellt, so würde Neoptolemos und alle Figuren im untersten Theil des Bildes ausserhalb der Stadt zu stehen kommen und von der Eidscene im Innern abgetrennt sein. Das andere Hülfsmittel Roberts — Verdeckung des rechtsliegenden Mauertheils durch das aufsteigende Terrain des Nebenbildes der Griechenabfahrt — haben wir schon oben mit Schöne als unzulässig abweisen müssen. Bleibt es aber

60) Jenaische Literatur-Zeitung 1805. Beilage zu Nr. 181, 3.
61) Wiener Vorlegeblätter 1888. Taf. X, 2.
62) Wiener Vorlegebl. a. a. O. Taf. X, 4.

bei einer bloss andeutenden Darstellung der troischen Mauer mit dem Kopf des hölzernen Pferdes, so wird Epeios mit seinem Beiwerk eine Einzelfigur, wenn man will eine Gruppe, deren Stellung nicht mehr durch »topographische« Rücksichten einer möglichst anschaulichen Stadtschilderung bedingt wird, die vielmehr ebenso frei nach den höheren Gesetzen rhythmisch ordnender Komposition verwendet werden kann, wie alle übrigen Figuren. Sind doch auch die beiden Altäre und das Waschbecken nur »redende Symbole«, ohne Bezug zu irgend welcher troischen Oertlichkeit; nicht Andeutung einer bestimmten Stelle innerhalb der Stadt, sondern einfach bildliche Beweisstücke dafür, dass die Schrecken der Zerstörung bis in das Innere der Heiligthümer und der friedlichen Wohnungen gedrungen sind.

Ebenso wie im ersten Gemälde, verfährt Polygnot im Nekyiabilde. Pausanias erwähnt ausser den Figuren, was den Hintergrund betrifft, nur Folgendes: ὕδωρ εἶναι ποταμὸς ἔοικε, δῆλα ὡς ὁ Ἀχέρων, καὶ κάλαμοί τε ἐν αὐτῷ πεφυκότες καὶ ἀμυδρὰ οὕτω δή τι τὰ εἴδη τῶν ἰχθύων — σκιὰς μᾶλλον ἢ ἰχθῦς εἰκάσεις, καὶ ναῦς ἐστὶν ἐν τῷ ποταμῷ καὶ ὁ πορθμεὺς ἐπὶ ταῖς κώπαις. Das giebt doch klar zu erkennen, dass der Acheron nicht eben mit den Mitteln einer realistischen Kunst, einer Landschaftsmalerei dargestellt war. Dann sind in dem ganzen figurenreichen Bilde nur noch dreimal ortsbezeichnende Einzelheiten erwähnt: Der Hügel des Orpheus, der Abhang mit dem Stein des Sisyphos und der Felsblock über Tantalos. Aber wie unbestimmt lauten die Ausdrücke der Beschreibung: ἔστιν μετὰ τὸν Πάτροκλον οἷα ἐπὶ λόφου τινὸς Ὀρφεὺς καθεζόμενος. Hinter der Gruppe der Kallisto ist ein Abhang dargestellt, κρημνοῦ τε σχῆμά ἐστι, und Sisyphos, wie er diesen Abhang hinauf den Stein wälzt. Endlich noch Tantalos »von der Furcht vor dem über ihm hängenden Felsen gepeinigt«.

Die Stelle der Beschreibung des Hügels, auf welchem Orpheus sitzt, verlangt noch ein Wort der Erklärung. Pausanias fährt nach den eben citirten Worten fort: ἐφάπτεται δὲ καὶ τῇ ἀριστερᾷ κιθάρας, τῇ δὲ ἑτέρᾳ χειρὶ ἰτέας ψαύει· κλῶνές εἰσιν ὧν ψαύει, προσανακέκλιται δὲ τῷ δένδρῳ· τὸ ἄλσος ἔοικεν εἶναι τῆς Περσεφόνης, ἔνθα αἴγειροι καὶ ἰτέαι δόξῃ τοῦ Ὁμήρου πεφύκασιν. Robert hat auch hier an der Textüberlieferung geändert, insofern er zwischen τὸ ἄλσος, welches die

Handschriften VabMPcAgLb haben, δένδρον einschiebt[63]). Schöne (S. 211) bemerkt dazu, »wenn zu ändern ist, so liegt wohl näher zu schreiben τὸ δὲ ἄλσους ἔοικεν εἶναι«. Aber jede Aenderung ist bedenklich, sie ist auch durchaus überflüssig. Denn nach dem sonstigen Sprachgebrauch des Pausanias soll diese kurze Angabe aussagen, »dass der Hain der Persephone dargestellt, nicht etwa nur durch einen Baum angedeutet war«[64]). Aus einem einzelnen Baum einen ganzen Hain herauszusehen, wäre doch gar zu kühn gewesen und allerdings eine Vermuthung »von sehr zweifelhafter Berechtigung«. Schöne wendet dies und ausserdem ein, dass derjenige Hain der Persephone, von dem Homer spricht und auf den Pausanias den Baum bezieht, nicht im Schattenreich lag, sondern dem Odysseus beim Herankommen aussen vom Okeanos aus sichtbar werden soll (κ, 509), also wohl eher als äussere Umgebung des Schattenreiches, als eine Art Grenzwald gedacht war[65]). Er beachtet nicht, dass der Maler in seiner Auffassung des Stoffes an die Ueberlieferung nicht gebunden war, wie viele Stellen seines Bildes beweisen. In welcher Weise freilich dieser Hain veranschaulicht wurde — ob durch einige in der Nähe isolirt stehende Bäume oder blos durch einzelnes Strauchwerk, wie es die Vasenbilder lieben —, lässt sich nicht ausmachen. Jedenfalls hat Polygnot die Vorstellung von einem Hain der Unterweltskönigin nicht weiter verfolgt, denn während ein Theil der Heroen auf Felsen sitzen, werden Theseus und Peirithoos beschrieben als καθεζόμενοι ἐπὶ θρόνων. Unbedingt ist darnach Robert im Unrecht, wenn er an Stelle der Asphodeloswiese, die wir auch durch den »Hügel des Orpheus« nicht verhindert sind uns als Boden dieses Schattenreichs zu denken, Bergabhänge und Schluchten setzen will, von denen weder die Beschreibung noch die Sage etwas meldet.

---

63) Nach anderen Handschriften schreibt er mit Einschiebung von δένδρον: τὸ δὲ [δένδρον] ἄλσος ἔοικεν εἶναι τῆς Περσεφόνης.

64) Dies hat Ernst Kuhnert (Philologus LIV, 1895 p. 203) richtig beobachtet und ähnliche Stellen in seinem Aufsatz über Natur und Ort (Jahrbb. f. Philol. Suppl. XIV p. 277 A. 1) nachgewiesen.

65) Schöne verweist auf Porphyrios bei Stob. I, p. 422, 24 Wachsm.: διατρίβειν δὲ τὰς μὲν τῶν ἀτάφων (sc. ψυχὰς) ἔξω τοῦ Ἀχέροντος κατὰ τὰ ἄλση καὶ τὸν λειμῶνα τῆς Περσεφόνης, ἔσω περᾶσαι κωλυομένους.

Legen wir der Beschreibung nicht Ungesagtes und Unbeweisbares unter, so werden wir uns das Unterweltsbild mit Schöne (S. 210) etwa so denken dürfen. Odysseus erscheint im Hintergrunde, am Rande des Schattenreiches, dessen Grenzen auf der linken Seite im Acheron und seinem Ufer, rechts in der Limne, in welcher Tantalos schmachtet, wieder zur Erscheinung kommen. Hier in den Ecken des Bildes war an Beiwerk mehr gegeben, um die Qualen der Büsser und Ungeweiheten deutlich zu machen. Die ganze Mitte war von dem Schattenreich selbst und seinen Bewohnern eingenommen, der Standpunkt des Beschauers im Innern gedacht und der Blick hinaus auf seine Grenzen gerichtet; dabei der Boden zwar einigermassen bewegt, so dass hier und da sich ein Sitz für die Helden bot, aber vermuthlich so flach, dass man glauben konnte, die berühmte Asphodeloswiese vor sich zu sehen. Auf eine ausführliche, irgendwie realer Naturanschauung sich nähernde Darstellung der ganzen Lokalität konnte es Polygnot nicht abgesehen haben.

Auch eine andere Voraussetzung Roberts würde hinwegfallen, wenn wir uns streng an die Worte des Textes halten wollten. Robert nimmt an, dass »Polygnot und seine Schüler nach Ausweis der Vasen Beiwerk zwischen die Figuren raumfüllend einzustreuen liebten« und dass er »offenbar öfter solche Thiere (wie den Hund des Aktaeon) zur Raumausfüllung verwandt habe«[66]. In der Beschreibung des Pausanias ist dafür kein Anhalt. Aber wir müssen zugeben, dass der Perieget — so genau er in der Aufzählung der Figuren und oft auch im Beiwerk ist — an vielen Stellen sich mit Anführung von nebensächlichen Einzelheiten nicht aufhält[67]. So fängt er gegen Ende der Beschreibung des ersten Bildes etwas zu hasten an, nennt von Laomedon an nur noch die Namen der Dargestellten, mit kurzer Angabe des Standmotivs, aber ohne eine Bemerkung über Tracht, Bewaffnung u. a. zu machen. Nicht also das Zeugniss der Vasenbilder, welches (wie oben betont wurde) nicht

66) Nekyia p. 44 und p. 49 auch Anm. 25.

67) Sehr richtig bemerkt Robert, Nekyia p. 28 »Das einzige, was für Pausanias massgebend ist, hier ausführlich zu beschreiben, dort knapp zu referieren, ist das stilistische Gefühl und die Rücksicht auf den λόγος, der sich an diese oder jene Einzelheit anknüpfen lässt«.

unbedingte Beweiskraft hat, sondern gelegentlich die allzugrosse Wortkargheit der Beschreibung lässt die Möglichkeit zu, dass im Beiwerk allerlei übergangen ist, was wohl auch als Mittel zur Raumfüllung dienen konnte. Jedenfalls ist eine Annahme nicht abzuweisen. Wenn nach den Textworten in den Ecken des Unterweltbildes, dann wieder in der Umgebung des Orpheus, wie eben hervorgehoben wurde, landschaftliches Beiwerk reichlicher sichtbar war, so kann es in den übrigen Theilen des Gemäldes nicht ganz unterdrückt gewesen sein. Mindestens ist zu vermuthen, dass durch Terrainlinien und etwas Andeutung von Vegetation — etwa so, wie es die Vasenmalerei von Polygnots Zeit an verwendet — das Gesammtbild etwas belebt wurde.

Dagegen glaube ich nicht, dass Pausanias grössere, in die Augen fallende Gegenstände von selbständiger Bedeutung, wie Häuser, Zelte und Schiffe, übergangen hat. Ich glaube also auch nicht, dass ausser der Weide bei Orpheus und was sonst in seiner Nähe den »Hain der Persephone« andeutete, noch andere Bäume in dem Bilde zu sehen waren, am wenigsten ein Baum von — kompositionell — so einschneidender Geltung, wie derjenige, welchen Robert in das Nekyiabild einschiebt und zum Träger der Schaukel der Phaidra macht[68]). Geben wir derartige Lücken in der Beschreibung zu, so öffnen wir der subjektiven Auslegung Thür und Thor und schaffen ausser einem »ergänzten Pausanias« auch für Polygnot eine »vermehrte und verbesserte« Ausgabe seiner Wandbilder.

Wir kommen mit diesen Untersuchungen zu dem Ergebniss, dass Polygnot von den Mitteln der Raumvertiefung, einer breiteren landschaftlichen Schilderung noch nicht Gebrauch machte, umsomehr

68) Ueber diesen in der Beschreibung des Pausanias nicht vorhandenen Baum sagt Gebhardt, Die Komposition der Gemälde Polygnots p. 27: »Welcker strich ihn, aber Lloyd bedurfte seiner, um eine klaffende Lücke in seiner Zeichnung auszufüllen, und erfand ihn von Neuem. Zum dritten Male entdeckte ihn endlich wieder Schubart, auch hier muss er die traurige Rolle eines Lückenbüssers spielen, wir wollen wünschen, zum letzten Male«. Aber mit Robert hat ihn neuerdings wieder Weizsäcker als unentbehrlichen Lückenbüsser festgehalten, gewiss mit Unrecht. Der abkürzenden Darstellungsweise Polygnots musste es genügen, wenn die Seile der Schaukel, an denen sich Phaidra festhielt, in ihren Händen zu sehen waren. So urtheilt auch Wörmann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker p. 161.

aber durch die Bedeutsamkeit seiner Figuren und Gruppen zu wirken suchen musste. Aber auch in seiner Gruppenbildung wird er noch nicht zu den Effekten und Wagnissen der späteren Illusionsmalerei gelangt sein. Es gab sicher bei ihm noch keine in die Tiefe des Bildes hineinkomponirten Figurenmassen, keine Gruppen, in welchen die einzelne Figur nicht mehr zu einer gewissen selbständigen Geltung kam, denn in diesem Falle hätte das »Nacheinander« der Figurenaufzählung einer anderen Beschreibungsweise Platz machen müssen. Schon oben wurde die Voraussetzung häufiger Figurenüberschneidungen, die Vermuthung der Verdeckung von Figurentheilen durch Terrainfalten als nicht beweisbar und unwahrscheinlich zurückgewiesen — Ausnahmen natürlich zugegeben. Das Prinzip der Aufrollung des Hintergrundes übertrug sich offenbar auch auf die Figuren. Aufrollung der Gruppen, Figurenreihung dürfen wir als Prinzip annehmen, soviel lässt sich aus der Beschreibung mit Bestimmtheit entnehmen.

Ob diese Figurenreihen auf gerader oder geschwungener Terrainlinie, friesartig oder in lockerer Reihung mehr nach Art der »polygnotischen« Vasenbilder angeordnet waren, darüber lässt sich zunächst ebensowenig, wie über die Grösse der Figuren und die Dimensionen des ganzen Gemäldes etwas feststellen. Nur soviel lässt die Beschreibung erkennen, dass die Höhenverhältnisse der Bilder durchschnittlich auf das Uebereinander stehen von etwa drei Figurenreihen berechnet waren. Die Stellen, welche darauf hinweisen, sind folgende.

In dem Gemäldetheile der Griechenabfahrt hat Pausanias, von oben nach unten beschreibend, die Gruppe (7) der Aithra, die der Andromache (Gr. 8) und zuletzt die des Nestor (Gr. 9) erwähnt, letztere als unten am Meeresstrande befindlich. Dann wieder aufwärts blickend, nennt er eine Frauengruppe »oberhalb (d. h. seitlich oberhalb) der Frauen zwischen Aithra und Nestor« (τῶν δὲ γυναικῶν τῶν μεταξὺ τῆς τε Αἴθρας καὶ Νέστορός εἰσιν ἄνωθεν τούτων αἰχμάλωται). Diese Mittelgruppe ist die der Andromache. Gruppe 7, 8 und 9 standen also übereinander.

In dem Nekyiabilde zählt er von Chloris bis Megara zwei Gruppen und eine Einzelfigur auf, dann »über ihnen« (γυναικῶν δὲ τῶν κατειλεγμένων ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς) die Gruppe der Tyro und Eriphyle

und »über« diesen (ὑπὲρ δὲ τὴν Ἐριφύλην) wiederum Odysseus und Elpenor, die sich am oberen Rande des Bildes befinden müssen.

Innerhalb des so bestimmten Rahmens des Gemäldes standen die Figuren nicht blos in bedeutungsvollen Gruppen, sondern — wie sich zeigen wird — die Gruppen wiederum in sinnvoller Vertheilung. Das künstlerische Band, welches die Vielheit dieser Figuren zu einem Bilde zusammenschloss, war eben nicht die Scenerie, nicht ein malerisch belebter Hintergrund, sondern ein höheres Prinzip: das der concentrischen Gruppenordnung mit formaler und idealer Entsprechung der einzelnen Figuren.

B. Das Gesetz der Figuren- und Gruppenentsprechung.

War es die Aufgabe Polygnots in der Nekyia von dem Ahnenreichthum des griechischen Volkes und in der Iliupersis von den Grossthaten vor Troja ein künstlerisch durchgeführtes Bild zu entwerfen und dabei Stifter und Hüter der Lesche in gebührendes Licht zu stellen, so konnte er nicht als einfacher Illustrator überlieferter Dichtungen verfahren, denn Dichtung und bildende Kunst gehen im Gestalten verschiedene Wege. Er musste sich die Freiheit des selbständigen Künstlers wahren, die Elemente seiner Schöpfung aus der Sagenfülle nach Gutdünken und Bedürfniss auswählen, Fehlendes ergänzen und Ueberflüssiges ausscheiden. Mit einem Wort, er musste selbst Dichter werden. Schon Pausanias und seine Vorgänger haben diese Freiheit Polygnots den dichterischen Vorlagen gegenüber erkannt und von Figur zu Figur festzustellen versucht. War es auch natürlich, dass der Meister von Thasos von der poetisch fixirten Ueberlieferung nicht unnöthigerweise abwich, dass er an die feststehende Sage sich möglichst anschloss, so hatte er doch mehr und anderes zu erzählen, als sie, und musste frei erfinden, wo sie versagte. Thatsache ist es denn auch, dass er in beiden Bildern nicht einer einzelnen Quelle folgte, sondern aus mehreren kombinirte und vieles aus eigener Phantasie hinzuthat. Aus Roberts eingehenden und scharfsinnigen Untersuchungen ist klar geworden, dass Polygnot in der Nekyia an poetischen Quellen nachweislich die Odyssee, die Kyprien, die Ilias, die Aithiopis und die Minyas benutzt hat — gewiss eine lange Reihe von Dichtungen, von denen man meinen sollte, dass sie für das figurenreichste Bild Heldennamen in ausrei-

chender Menge liefern konnten. Und doch kommt Polygnot damit nicht aus. Er fügt noch eine Anzahl von Figuren hinzu in der deutlichen Absicht, Delphi, die knidischen Stifter und seine eigene Heimath auf dem Bilde durch Repräsentanten zu verherrlichen. Aber auch das genügt ihm nicht. Aus der Volkssage, aus dem religiösen Bewusstsein seiner Zeit und aus eigener Eingebung entnimmt er ausserdem eine Reihe von Gestalten, wie den Unterweltsdämon Eurynomos, die beiden Todsünder in seiner Nähe, die beiden Ungeweiheten und die vier Figuren bei dem thönernen Fass. Ja er fühlt sich noch veranlasst unter den Heldenvätern den Silen Marsyas unterzubringen und nicht ihn allein, sondern auch seinen jugendlichen Schüler Olympos. Gerade diese letztere Gruppe giebt zu denken. Wie gross muss für den Maler der künstlerische Zwang gewesen sein, dass er in Ermangelung eines passenden Heroen einen spitzohrigen Silen in die Unterwelt versetzt und ihn noch dazu in einer Beschäftigung zeigt (als Lehrer im Flötenspiel, sagt Pausanias), die zu dem Ernst der Oertlichkeit scheinbar so sehr in Widerspruch steht.

Sagen wir es schon jetzt: es ist der Zwang der Komposition, der die Erfindung dieser Gruppe veranlasst hat. Dieselbe Aufgabe rhythmisch zu gliedern und Gegenstücke zu schaffen, um einen concentrischen Figurenaufbau zu erlangen, ist es, welche den Künstler weiterhin nöthigt die Ungeweiheten nur zu zweien, die Figuren am Fass aber zu vieren erscheinen zu lassen.

Nicht anders steht es in dem zweiten Bild, der Iliupersis. Mag sich Polygnot bei der Auswahl der Figuren vor allem an Stesichoros gehalten haben, wie neuerdings Seeliger[69]) behauptet hat, oder fast ausschliesslich an Lesches, was Noacks[70]) Ansicht ist, der seinerseits jede Benutzung des Stesichoros leugnet, oder mag die Iliupersis des sog. Arktinos seine Hauptquelle gewesen sein, wie Robert[71]) darzulegen versucht, sicher ist, dass eine verhältnissmässig grosse Anzahl von Figuren freie Erfindung Polygnots ist. Eine vorzugsweise Ausschlag gebende Vorlage, eine dichterische »Hauptquelle«, deren Schilderungen dem Maler bei seiner Schöpfung vorschwebten, konnte es

69) Die Ueberlieferung der griechischen Heldensage bei Stesichoros p. 41.

70) Iliupersis, de Euripidis et Polygnoti quae ad Troiae excidium spectant fabulis (Giessen 1890) p. 74.

71) Iliupersis p. 79.

überhaupt nicht gegeben haben. Auch nicht in dem Sinne, dass Polygnot sich in der Wahl des Zeitmoments und des Verlaufs der Handlung, d. h. der einzelnen, in dem Bilde zusammengefassten Scenen enger an eine bestimmte Dichtung angeschlossen hätte. Was er schuf war ein völlig Neues, verschieden von jeder Dichtung, sowohl als Ganzes, wie in seinen Einzelheiten.

Bei einer Vergleichung der polygnotischen Gruppen mit der literarischen Ueberlieferung finden sich überall Abweichungen oder neue Züge. Werfen wir nur einen Blick auf das Gemälde der Iliupersis. Hier zeigt sich Helena mit zwei Dienerinnen (Elektra und Panthalis), die als solche sonst nicht weiter vorkommen, während die Sklavinnen, welche ihr in der Ilias beigegeben werden, in anderem Zusammenhang nicht weit von ihr zu sehen sind. Da erscheint Nestor mit einem Pferd zur Seite, von dem die Dichtung nichts weiss und nichts wissen konnte, denn die homerischen Helden sind keine Reiter, wie die späteren Griechen. Dort sehen wir Laodike, doch wohl die Schwiegertochter des Antenor, aber nur sie allein, nicht auch den Gatten Helikaon, der überhaupt nicht dargestellt ist. Und doch hätte er, meint Robert[72], sehr passend in der linken Ecke des Gemäldes bei Antenor und den Seinen untergebracht werden können. Polygnot dachte anders, er stellte auch Anchialos, den die Ilias E 609 unter den von Hektor getödteten Griechen erwähnt, unter die Ueberlebenden, neben Sinon den Gefährten des Odysseus und unter so vielen Todten, die er in dem Iliosbilde darstellte, liess er einen der ersten troischen Helden, Deiphobos, aus. Dafür brachte er andere zu Ehren, so den Epeios, den Sohn des Panopeus und Enkel des Phokos, der in der Dichtung nicht sonderlich rühmlich hervortritt, in dem Gemälde aber die hervorragendste Stelle erhält. Denn aus dem Erbauer des hölzernen Rosses machte Polygnot — offenbar aus eigener Erfindung und um die Eigenliebe der Delpher zu befriedigen — den Zerstörer der Mauern Trojas.

Und wie selbständig verhält er sich den überlieferten Kunstdarstellungen gegenüber. Schon im 6. Jahrhundert waren die Hauptmomente der Sagen von der Zerstörung Trojas zu festen Bildertypen ausgestaltet[73]. Man war gewöhnt den Tod des Priamos und des

72) a. a. O. p. 64.

73) Robert, Bild und Lied p. 59 ff. Iliupersis p. 71 f.

Astyanax in gleichbleibender Form aufgefasst zu sehen. Polygnot wählt aber nicht diese, nicht den Akt der Ermordung des greisen Königs, sondern einen späteren Moment, während er den Sohn Hektors im Lager der Griechen aufführt als noch lebend und mit kindlichen Händen nach der Brust der Mutter langend. Ebenso übergeht er das wirksame Motiv der Flucht des Aineias. Die Scene der Tödtung Polyxenas scheint ihm unverwendbar und eine andere besonders beliebt gewordene, wie Menelaos Helena wieder auffindet, giebt er zu Gunsten einer anderen, in das Gemälde des Griechenlagers aufgenommenen preis. Auch die typische Auffassung der Ueberwältigung Kassandras durch Aias nahm er nicht auf, um der Scene eine breitere Gestaltung und bedeutenderen Inhalt geben zu können. Selbst da, wo er einem Zug der älteren Kunst nicht ausweichen kann, findet er noch zu ändern. Denn Aithras Begegnung mit ihren beiden Söhnen — ein häufig auf Vasen vorkommender Gegenstand — verkürzt er auf das Zusammentreffen mit dem einen — Demophon, während er den anderen zu der Gruppe der um Aias und Kassandra versammelten Helden stellt.

Aus diesen Beobachtungen ergiebt sich zweierlei: dass Polygnot sich an die poetische Ueberlieferung so wenig gebunden fühlt, wie an die Bildertypik die er vorfand. Eben darin zeigt er sich als den grossen freischaffenden Meister, als den Begründer einer neuen Kunstepoche. Polygnot schildert nicht mit der behaglichen Breite eines Epikers und auch nicht mit den überlieferten Bildern der Vasenmaler, aus denen ja nur ein zusammengestücktes Bilderkonglomerat zu schaffen gewesen wäre. Er wollte und durfte es nicht, weil er mehr geben wollte, als die Ueberlieferung.

Wer in der Beschreibung des Pausanias nur die einzelnen Scenen, aus ihrem grossen Zusammenhang gelöst, für sich zu verstehen und zu deuten sucht, wird daher leicht irre geführt werden. Dieser Gefahr ist auch Robert nicht entgangen. Das Bild der Nekyia füllt sich in seiner Vorstellung mit Höhen und Schluchten, die Pausanias nicht erwähnt und die auch schwerlich vorhanden waren. Vor dem anderen Gemälde fragt er sich, ob der Maler eine bestimmte Tageszeit im Sinne gehabt und meint, wenn dies der Fall gewesen, so sei es nicht mehr die Nacht, sondern das Grauen des Morgens, denn dem

allein entspreche die über dem ganzen Bilde waltende Stimmung. Auch bei ruhig stehenden Figuren denkt er sich eine vorausgegangene Bewegung oder Handlung. Briseis und die bei ihr befindlichen Frauen, die aus der Ilias allbekannten Sklavinnen des Achilleus, welche in Roberts Rekonstruktion unmittelbar neben das zweite Zelt zu stehen gekommen sind, müssen seiner Auffassung nach eben aus diesem Zelt herausgetreten sein und somit das Zelt, wie die Sklavinnen jetzt dem Neoptolemos als dem Sohne des Achilleus gehören. Robert folgert weiter[74]) »eine Bestätigung dieser schon früher ausgesprochenen Vermuthung darf wohl in dem Umstand gefunden werden, dass nach Ilias Λ 8 das Schiff des Achilleus und also auch sein Zelt am äussersten Flügel des Lagers sich befanden. Amphialos [der dieses Zelt ausräumt] ist somit Gefährte oder Sklave des Neoptolemos«. Mit solcher ausmalenden, weiter dichtenden Phantasie sieht Robert in dem zweiten der beiden im Bilde vorkommenden Altäre den des Zeus ἑρκεῖος im Hofe des Fürstenhauses, dicht dabei verschwinden für ihn (denn Pausanias sagt nichts davon) die Mauern Trojas hinter vorspringenden Hügelreihen (so dass die Burg zur Linken tiefer liegt, als der Strand zur Rechten) und vor den letzteren, am Rande des Burggebiets, denkt er sich den greisen Nestor »zu einem Gang zur Stadt durch den Wunsch veranlasst, den säumenden Reisegefährten [den innerhalb Trojas noch mordenden Neoptolemos] zur Eile zu mahnen«. Das Pferd aber, welches sich neben ihm befindet »in einer Stellung, als ob es im Begriff sei, sich im Sande zu wälzen (καὶ ἵππος κονίεσθαι μέλλοντος παρέχεται σχῆμα), gehört nach Roberts Auslegung nicht (trotzdem es Pausanias bestimmt angiebt) zu Nestor, sondern zu Elasos und Astynoos und wir sollen uns vorstellen, dass diese beiden Trojaner in der höchsten Noth gemeinsam dieses Pferd bestiegen haben, um zu entfliehen. In der That, meint Robert, sind sie bereits über die troische Mauer entkommen; hier aber am Burgabhang ist das Pferd unter der doppelten Last zu Fall gekommen und »kollert den Abhang hinab«, während die beiden Flüchtlinge von Neoptolemos ereilt und erschlagen werden[75]).

---

74) Iliupersis p. 57.

75) Robert verwickelte sich hier in offenbare Widersprüche und gelangt zu

Das Alles sind haltlose Vermuthungen oder, um Roberts eigenen Ausdruck zu gebrauchen, »müssige Spiele der Phantasie«, die in das Bild mehr hineinsehen, als der Künstler geben durfte, wenn er seine höheren Absichten erreichen wollte.

Lag ihm daran mit der Genauigkeit des epischen Dichters zu wetteifern und die Vorgänge im Griechenlager und bei der Zerstörung Trojas möglichst deutlich in streng lokalisirten Einzelscenen auszumalen, so brauchte er nur das Beiwerk bedeutsamer hervortreten zu lassen, z. B. die Zelte zu vermehren, damit für jeden Griechen das seinige erkennbar war. Er brauchte zu dem Haus des Antenor nur noch den Palast des Priamos hinzuzufügen und etwa auch die Wohnungen einiger der hervorragenderen Trojaner, deren Leichen er vorführt, anzudeuten. Pausanias hätte bei seinem Interesse für äusserlich kennbare Merkmale des geschilderten Vorganges diese Zuthaten gewiss nicht übersehen, so wenig wie er sonst Schiffe, Zelte und das eine Haus übergangen hat.

Aber Polygnot wollte nicht mehr geben, als dieses allernöthigste Beiwerk, offenbar weil er die Bedeutung der Figuren nicht durch Nebensächliches abschwächen, die Klarheit seiner Disposition nicht beeinträchtigen wollte. Von dieser Anordnung des Ganzen, von der Komposition als solcher bekommen wir schon vor dem Versuch einer Rekonstruktion eine Vorstellung, wenn wir ihre einzelnen Glieder auf ihren formellen und gedanklichen Werth hin untersuchen.

Prüfen wir die Komposition zuvörderst auf die Art der Figurenzusammenstellung unter Berücksichtigung der oben (S. 34) erläuterten

---

einem seltsamen Fehlschluss. Die Terrainlinien eines in der Ebene von Troja gedachten Hügels (im Bilde seiner Rekonstruktion sind es Hügelreihen) sollen die noch nicht zerstörte Strecke der troischen Mauer, also doch auch den Burgabhang verdecken. Trotzdem können die beiden flüchtenden Trojaner den Burgabhang hinabreiten und das Pferd nach dem Fall den Abhang herabkollern. Der Hinweis auf Il. K 160, Λ 56 (θρωσμὸς πεδίοιο) rechtfertigt doch nicht einen in Roberts bildlicher Herstellung die Burgmauer an Höhe noch überragenden Hügel der Ebene. Mit den uns geläufigen Anschauungen von Raumtiefe ist eben bei der Rekonstruktion nicht auszukommen. Uebrigens sagt Pausanias X, 26. 4 ausdrücklich, dass sich das »neben Nestor befindliche Pferd« im Sande des Meeresstrandes wälzt, dass nur bis zu dem Pferd der Strand reicht und von da ab aufhört. Das Pferd müsste also, wenn Robert richtig deutet, vom Burgabhang bis zum Meer gekollert sein, was doch wohl auch für die kühnste Phantasie zu viel ist. Vgl. oben S. 40.

Beobachtung, dass Pausanias nach den Abschnitten des Bildes, in der Regel also gruppenweise beschreibt, so finden wir zwischen die Gruppen einigemale auch stark hervorgehobene Einzelfiguren von selbständiger Bedeutung eingeschoben. In der Nekyia zunächst Eurynomos, den Dämon der Verwesung, an den Eingang der Unterwelt postirt, als derjenige, der die Todten zu dem macht, was sie im Hades alle sind, zu Schatten. Dann zwei der Hauptbüsser: Oknos und Tityos, und am anderen Ende des Bildes zwei andere: Tantalos und Sisyphos. Sollten nicht die drei letztgenannten, denen Oknos an Stelle des ausgelassenen Ixion offenbar zur Ergänzug dient, in Bezug zu einander stehen, wie auch sonst in der Dichtung und auf Darstellungen der Höllenstrafen? Weiter vorwärts ist Megara durch Einzelstellung ausgezeichnet (ἐσωτέρω δὲ τῆς Κλυμένης Μεγάραν ὄψει). Von anderen, im mittelsten Theil des Bildes befindlichen Figuren macht die lockere Anreihung in der Beschreibung dasselbe wahrscheinlich: so bei Schedios (κατὰ τοῦτο τῆς γραφῆς) und bei Hektor (ἐν δὲ τοῖς κάτω τῆς γραφῆς). Die auf den letzteren folgenden beiden Figuren (Memnon und Sarpedon) werden dagegen ausdrücklich als zu einer Gruppe verbunden genannt. In der Iliupersis ist vor allem Epeios eine solche vereinzelte Figur. Die Mauer, welche er in Begriff ist niederzuwerfen, sowie der über sie hinausragende Kopf des hölzernen Pferdes geben ihm noch formell und natürlich auch inhaltlich eine besondere Bedeutung. Gewiss ist er durch dieses stark in die Augen fallende Beiwerk zu einer Hauptfigur erhoben. Ausser der Mauer tritt im Mittelstück des Bildes nur noch dreimal ein Beiwerk selbständig hervor, nämlich (A) ein Altar umgeben von Aias und Kassandra, (B) ein ehernes Waschbecken umgeben von Medusa und einer Alten und (C) ein Altar, auf dem ein Panzer liegt, während ihn zwei Figuren umstehen. In letzterer Gruppe dürfen wir einen Mittelpunkt der Komposition vermuthen wegen der eigenthümlichen, nur hier vorkommenden Ausdrucksweise des Pausanias, der auf der einen Seite des Altars die Figur eines Knaben erwähnt, dann aber »jenseits des Altars« (τοῦ βωμοῦ δὲ ἐπέκεινα) die Figur der Laodike.

Wir müssen diese drei Figurenkomplexe schon hier etwas näher ins Auge fassen, da sie augenscheinlich coordinirt sind. Betrachten wir C nach dem eben Gesagten als ein Mittelstück des Bildes, so scheinen

A und B zu Seitenstücken sehr geeignet, denn sie zeigen in ihrer ungewöhnlichen, sonst nicht wiederkehrenden Zusammensetzung eine auffallende Gleichartigkeit. Ein grosses, selbständig wirkendes Geräth — hier ein Altar, dort das Luterion — ist in beiden Fällen zwischen zwei Figuren gestellt und in beiden Gruppen hält die eine Figur eine kleinere auf den Knieen — hier ein Kind, dort das puppenhafte Bild der Athene. Noch mehr überrascht aber die schon oben (S. 38) hervorgehobene Gleichheit der an diese Gruppen anschliessenden Figurenreihen, hier wie dort zunächst zwei, dann drei zu einander gehörende Figuren und endlich liegt diesen beiden vielgliedrigen Kompositionsstücken (A und B mit Anhang) auch derselbe Gedanke, nur gegensätzlich gewendet, zu Grunde. Davon noch später.

Andere Einzelfiguren, um auf diese zurückzukommen, hat schon Robert (Iliup. S. 21) richtig erkannt: den Seher Helenos — er durfte auch den Herold Eurybates nicht vergessen — und den Todten Eresos, welcher vor Erwähnung des Hauses des Antenor genannt wird. Mit der isolirten Figur dieses troischen Hauses — des einzigen im ganzen Bilde — sind wir am Ende der Iliupersis angelangt und es liegt nahe sich hier der Einzelfigur des Eurynomos am Eingang des angrenzenden Unterweltbildes zu erinnern. Dass solche Einzelfiguren mit ganz besonderer Absicht geschaffen wurden, lässt sich schon aus ihrer Seltenheit schliessen.

In der Bildung der Gruppen begegnen wir natürlich noch nicht den schwierigen Aufgaben, die sich erst die ausgereifte Kunst im Fortschritt der Entwicklung zu stellen wagte. Wenige Motive gehen über ein einfach contemplatives Beieinanderstehen oder Sitzen hinaus. Durch ein Darreichen, Bringen oder Forttragen von Gegenständen wird die ruhige Haltung der Figuren gelegentlich ein wenig modificirt. Etwas mehr Handlung mit belebteren Bewegungsmotiven zeigen Figuren, wie die Zeltabbrechenden Griechen und die Träger des gefallenen Laomedon. Energischer wird die Aktion nur selten, so wenn in der Iliupersis Neoptolemos den Astynoos erschlägt, in der Nekyia der Vater den pietätlosen Sohn erwürgt und der Tempelräuber neben ihm eine ähnliche Strafe erleidet.

Dies erklärt den Mangel an stärkeren Kontrasten der Gruppenbildung, die vielmehr in den meisten Fällen auf einfache Reihung

von zwei bis drei Figuren beschränkt bleibt, deren hauptsächliches Band ein geistiges ist: Liebe, Freundschaft, Gleichheit der Schicksale oder dergl. Aber wieviel Schattirungen waren dem Künstler möglich. In den Zweifiguren-Gruppen konnte er die Glieder entweder gleichartig wählen (z. B. in der Zusammenstellung von Theseus und Peirithoos, Phaidra und Ariadne, welche sämmtlich sitzen), oder Haupt- und Nebenfiguren vereinigen (so Orpheus und Promedon, Marsyas und Olympos) oder Figuren sich locker gegenüber stellen (so Paris und Penthesileia). In den ersteren beiden Fällen sind die angeführten Beispiele im Motiv und Gedanken so gleichwerthig, dass sie ungezwungen in Korresponsion gesetzt werden können. Die Rekonstruktion wird zeigen, dass dies wirklich der Fall war. In sämmtlichen Gruppen sind offenbar die einzelnen Glieder durchweg vollwichtig und von vornherein ist unwahrscheinlich, dass die Figuren hier eng gedrängt, dort breiter vertheilt waren. Warum aber sollte Polygnot in diesen Zusammenstellungen bald mehr, bald weniger Figuren vereinigt haben, wenn er die Gruppen nicht rhythmisch gegen einander abwägen wollte, in der Mannigfaltigkeit Ordnung schaffend? So finden wir im Bilde des Griechenlagers mehrfach die Figuren zu dreien gruppirt, z. B. Briseis mit ihren beiden Dienerinnen, dann Helena mit den ihrigen. Der Bezug beider Gruppen aufeinander ist klar, er wird überdies durch das Hinblicken der Begleiterinnen der Briseis auf Helena äusserlich angedeutet. Hier haben wir ohne Zweifel einen Kernpunkt der Komposition. Aber auch die übrigen Dreifiguren-Gruppen in der Nähe der genannten (die der drei Verwundeten, der drei Zeltabbrechenden und die der Andromache mit ihren Begleiterinnen) wünscht man zu jenen und untereinander in Gleichgewicht gesetzt zu sehen. Denn »die Neigung zur symmetrischen Anordnung, sagt Welcker[76]), ist tief in der allgemeinen Natur der idealen Kunst und in der besonderen des griechischen Geistes begründet«. Sie wird aber wahrhaft künstlerisch nur dann wirken, wenn sie Form und Gedanken vermählt, wenn die rhythmisch gegliederten Figurenmassen auch inhaltlich geordnet, ihrer Bedeutung nach auf einander bezogen sind.

---

76) Alte Denkmäler I, p. 26.

C. Das Gesetz der geistigen Konstruktion.

In allen den Fällen, wo die Wiederholung eigenthümlicher Gruppenbildungen auf einen Parallelismus der Anordnung hinweist, finden wir auch ausser der formalen Entsprechung einen geistigen Wechselbezug, einen Parallelismus in der Bedeutung der Figuren oder Gruppen. Am deutlichsten tritt dies in dem Bild der Unterwelt hervor, wo uns nicht Ereignisse der Heroensage, sondern gleichsam eine feierliche Versammlung der Schatten, der Seeligen und Verdammten im Jenseits vorgeführt wird. Wie in festlichem Reigen sind sie geordnet, nach Verdienst und Würden, nach Amt und Ehren oder je nachdem sie auf Erden durch Schicksale oder Neigungen zusammengeführt, durch Bande der Herkunft oder Verwandtschaft einander nahe gebracht worden waren. Niemand hat feiner als Goethe diese Wechselbezüge herausgefühlt und zu schildern verstanden, obgleich ihm die Erkenntniss der Komposition in ihrem eurhythmischen Gefüge verschlossen blieb. Schon bei einem einfachen Registrieren der inhaltlichen Analogien oder Gegensätze wird dieses Gerüst der geistigen Konstruktion in seinen Hauptzügen verständlich. Gleich am Eingang der Nekyia begegnen uns zwei bei einander stehende Gruppen mit je einem Todsünder und seinem Schergen. Weiter einwärts folgen sich zwei Frauengruppen, deren Deutung Pausanias ganz im Geiste antiker Kunstschöpfungen versucht. Wir können seine Erklärung durch keine bessere ersetzen. Die erste Gruppe zeigt Chloris zurückgelehnt auf den Knieen der Thyia. Aus dem trauten Zusammensitzen schliesst der Perieget oder sein Gewährsmann auf ein Freundschaftsverhältniss, erinnert sich dann aber auch, dass sie beide zu Poseidon in Beziehung standen, die eine als Geliebte desselben, die andere als Gattin seines Sohnes Neleus. In der zweiten Gruppe sind Prokris und Klymene gepaart, beide sind Gattinnen des Kephalos gewesen, also Nebenbuhlerinnen, und kehren sich deshalb den Rücken. Ordnen wir einmal inhaltlich einige gleichartige Gruppen, ohne Rücksicht darauf, ob die Beschreibung, die auf den künstlerischen Bau der Bilder ja überhaupt nicht Rücksicht nimmt, sie zusammenhält oder nicht. Da finden sich noch in den vorderen Parthieen des Unterweltsbildes die Paare Phaidra-Ariadne, Peirithoos-Theseus, deren Beziehungen zu einander ohne Weiteres einleuchten,

weiter einwärts die Freundespaare Achill-Patroklos und Phokos-Jaseus. Dann die zwei Musikantengruppen Orpheus-Promedon und Marsyas-Olympos. Ferner die Spielergruppe Klytia-Kameiro, der eine andere gegenübersteht, Spielende und Zuschauende, aus denen wir — dem alten Brettspielertypus folgend — zunächst zwei Figuren aussondern können: Aias und Palamedes. Sind das nicht lauter Fingerweise auf eine symmetrisch aufbauende, auf ein Gleichgewicht der Figurenmassen abzielende, ein Hüben und Drüben durch die einfachsten Gedankenbezüge verbindende Anordnung?

Was das andere Gemälde betrifft, so ist auf gewisse Hauptelemente der Komposition schon früher hingewiesen worden. In dem Abschnitt der Iliupersis sind die bedeutsamsten Figuren in zwei grosse, vollkommen gleich gebaute Gruppen geschieden: hier die griechischen Heerführer, dort Priamos und die Seinen, beide Scenen verbunden durch eine sowohl im Motiv, wie in der Bedeutung durchgeführte Entsprechung von Figur zu Figur, von Gruppe zu Gruppe. Im Bilde des Griechenlagers stehen offenbar Helena und Briseis inmitten ihrer Frauen in einem ähnlichen Gegensatz und ein merkwürdig einfach geordneter Kranz von zu zweien oder zu dreien geordneten Figurenreihen scheint dieses Centrum zu umgeben.

Aus allen diesen Einzelbeobachtungen lässt sich der Schluss ziehen, dass Polygnot in seinen Bildern die strengste concentrische Gliederung mit selbständiger Verwerthung jeder einzelnen Figur durchzuführen verstand. Er verfuhr also genau nach den Grundsätzen, welche die klassische Kunst des Alterthums von Anfang an erstrebte[77]) und allmählich in immer reicherer Entfaltung zur Geltung gebracht hat, welche in der Zeit der Renaissance wieder aufleben und nochmals von den Klassikern der neudeutschen Kunst auf das Strengste gehandhabt worden sind. Es ist dasselbe Gesetz, welches Heinrich Brunn in einem methodologisch grundlegenden Aufsatz »über

---

77) Mit grosser Feinheit hat Brunn im ersten Buch seiner griechischen Kunstgeschichte diesen Grundgedanken verfolgt. Er zeigt, wie »das Princip der räumlichen Gliederung«, die Verbindung der Gestalten zu einer Komposition, ihre Unterordnung unter einen geistigen Gedanken recht eigentlich das Prinzip der hellenischen Kunst ist, im Gegensatz zu der orientalischen und auch noch der mykenischen Kunst, die es nicht kennen.

den Parallelismus in der Komposition altgriechischer Kunstwerke«[78]) an einer Reihe der wichtigsten Werke ältester und alter Zeit so überzeugend entwickelt und etwas später Overbeck in seinen »Antepikritischen Betrachtungen«[79]) weiter ausgeführt hat. Nennen wir es kurz mit Overbeck: Das Prinzip der parallelen Responsion, oder um deutlicher zu sein: Das Prinzip der Entsprechung der im Kunstwerk einander seitlich gegenüberliegenden concentrisch (eurhythmisch) geordneten Kompositionselemente.

Da aber dieses Gesetz, wie gerade die neuesten Polygnotarbeiten gezeigt haben, gegenwärtig wieder vergessen oder angefochten zu sein scheint und schon früher Widersacher gefunden hat, da Theodor Bergk und K. Fr. Hermann[80]) es in besonderen Untersuchungen

---

78) Rhein. Mus. N. F. V, p. 321 ff.

79) Rhein. Mus. N. F. VII, p. 435 ff. Auch Welckers künstlerischer Blick hatte das Gesetz in seiner Bedeutung richtig erkannt (A. D. I, 26 f.), wenn auch seine Rekonstruktion der delphischen Gemälde es nicht zur Geltung bringen konnte. Dass O. Müller es als ein Hauptmittel der Herstellung empfahl, ist schon oben S. 19 hervorgehoben worden. Ebenso betont es Otto Jahn bei der Besprechung der rothfigurigen Vasenmalerei strengen Stils (Beschreib. d. Münch. Vasensamml. Einleitung p. CLXXX), also der Epoche, welcher die Wandmalerei Polygnots angehört. Er sagt: »Mit der zunehmenden Freiheit und Lebendigkeit der Darstellung der körperlichen Bewegung musste auch die Kunst der Gruppirung und Komposition fortschreiten. Indem man darauf verzichtete eine Menge von Figuren nebeneinander aufzustellen, und die müssigen, nur den Raum ausfüllenden Zuschauer ganz verbannte, beschränkte man sich auf die für die Handlung nothwendigen Figuren und suchte diese zu einem Ganzen zu vereinigen; auch da wo mehrere Gruppen friesartig aneinander gereiht werden, sind sie nicht unverbunden geblieben. Im Ganzen zeigen sich in der Komposition die Symmetrie und der Parallelismus, welche, aus bestimmt umgränzten architektonischen Räumlichkeiten mit Nothwendigkeit hervorgegangen, die strenge Zucht begründeten, unter der die griechische Kunst stark und tüchtig heranwuchs. — — Es ist nur naturgemäss, dass sich strenge Gesetzmässigkeit zuerst zeigt und wir finden Kompositionen, die in ihrer symmetrischen Regelmässigkeit den Gruppen der Giebelfelder entsprechen; auch bei mehr und mehr sich entwickelnder Freiheit tritt der Parallelismus der einzelnen Glieder lange noch sehr bemerkbar hervor.«

80) Th. Bergk in seiner Abhandlung über die Komposition des Kastens des Kypselos, Arch. Zeit. 1845, p. 150 ff., K. Fr. Hermann, Epikritische Betrachtungen über die polygnot. Gemälde in der Lesche zu Delphi p. 21. 31. Brunn's Polemik richtete sich namentlich gegen folgenden Satz der Abhandlung Bergk's »die kunstreiche (ideelle) Verbindung der Theile zu einem Ganzen offenbart sich gewöhnlich auch äusserlich als Symmetrie in der Anordnung und Gruppirung, in der Zahl der

bestritten haben, um dafür ein Prinzip der verschlungenen, nicht auf einem natürlichen Gegenüber beruhenden Responsion zu vertheidigen, so müssen wir das Brunn'sche Gesetz an einer Auswahl besonders geeigneter Beispiele aus alter und neuer Kunst näher prüfen. Es ist dies auch desshalb nicht zu umgehen, weil Brunn und Overbeck sich vorzugsweise an nicht mehr vorhandene, nur aus Beschreibungen bekannte Werke gehalten haben, während es förderlicher sein wird, unmittelbar von den erhaltenen Monumenten auszugehen.

IV.

Das Gesetz der eurhythmischen Gliederung in seiner Entwicklung.

Das Material für eine Untersuchung der Kompositionsgesetze der griechischen Kunst ist ein sehr ungleiches. Originalwerke der grossen monumentalen Kunst besitzen wir nur auf dem Gebiete der Tempelskulptur und auch da nicht in geschlossener Folge und in den wenigsten Fällen in lückenloser Erhaltung und in sicherer Reihenfolge der einzelnen Glieder. Von den Schöpfungen der ältern Wand- und Tafelmalerei ist nichts auf uns gekommen als eine Menge kurzer Inhaltsangaben und einige ausführliche, aber doch nicht die Anschauung ersetzende Beschreibungen. Für diesen Verlust bieten die Vasenbilder nur in sehr beschränktem Masse Ersatz. Sie sind als in Bestimmung und Ausführung selbständige Produkte des Handwerks anderen Bedingungen, als jene Werke der hohen Kunst unterworfen.

Figuren u. s. w.« »Im Uebrigen darf man eine durchaus consequente Durchführung dieser äusserlichen Symmetrie nicht erwarten, denn sie ist, wenn auch keineswegs unwesentlich, doch immer etwas Untergeordnetes«. Auf diesen Standpunkt hat sich neuerdings wieder Weizsäcker (cf. oben S. 15) gestellt und noch bestimmter hat Robert in seiner letzten polygnotischen Studie (Die Marathonschlacht in der Poikile und Weiteres über Polygnot. 18. Hallisches Winckelmannsprogramm 1895, S. 110 f.) gegen die Forderung eurhythmischer Gliederung Front gemacht, indem er sie als »unbewiesene Voraussetzung« betrachtet, ja unter die »schillernden Schlagworte« rechnet, mit denen zu spielen »der Wissenschaft nicht zum Segen gereiche«.

Aber bei dem engen Verhältniss zwischen Kunst und Handwerk, die untrennbar in einander übergehen, dürfen wir auch in den schlichten Erzeugnissen der Steinmetzen und Gefässmaler die Wirksamkeit der grossen Kunstgesetze zu finden erwarten.

Da es sich um die Erkennung rhythmischer Gliederung in rein figürlichen Darstellungen handelt, empfiehlt sich eine graphische Verdeutlichung des rhythmischen Schemas, welche die Einzelfigur durch ein herkömmliches Zeichen metrischer Messung ersetzt. Es wird dadurch aus dem Kunstwerke nur das tektonische Gerüste herausgeschält, aber dessen gesetzmässige Bildung um so leichter vor Augen gebracht.

Voran steht unter den Denkmälern die Architektur, welche als stereotomische Konstruktion der symmetrischen Ordnung ihrer Einzelbildungen nicht entbehren kann und sie auch der mit ihr verbundenen Sculptur aufprägt, in erster Linie der Tempelsculptur.

Ein grosser Unterschied besteht naturgemäss zwischen Giebel- und Frieskompositionen. Die ersteren geben in einem eng begrenzten Rahmen ein in sich abgeschlossenes Ganze, in welchem Mitte und Ecken scharf herausgehoben sind und eurhythmische Gliederung mit Entsprechung der beiden, gleichwerthigen Hälften sich von selbst als Grundgesetz herausstellt. In dem Fries dagegen, einem ornamental wirkenden Bilderstreifen, der bandartig die Tempelwand umzieht und in sich zurückläuft, ist nicht Ordnung um ein Centrum, sondern Richtungseinheit das vorherrschende Moment[81]). Hier besteht kein Zwang zu concentrischer Gliederung, weil sie bei dem Mangel an Ueberschaubarkeit nicht wahrgenommen werden könnte, ausser in besonders herausgehobenen Stücken des Frieses, etwa an den Schmalseiten (Ostfries des Parthenon) oder innerhalb der Einzelplatten (am phigalischen Fries).

Was zunächst die Giebelgruppen angeht, so zeigen die zwei am besten erhaltenen Beispiele, die Giebelgruppen der Tempel von Aegina und Olympia, die strengste Durchführung der Entsprechung beider Giebelhälften, nicht nur ein genaues Abwägen der Massen,

81) Vgl. die Ausführungen bei Semper, Der Stil I² p. XXIV ff., wo die Gesetze der Symmetrie, der Proportionalität und Richtung mit ihren Unterordnungen von höheren Gesichtspunkten aus erläutert werden.

so dass auch in den Silhouetten das »Hüben« und »Drüben« soviel als möglich auf einander bezogen wird, sondern geradezu die Gegenüberstellung von Figur zu Figur in Stellung, Ausstattung und Bedeutung. Es ist darüber ausführlich von Brunn in mehreren Aufsätzen gehandelt worden[82], deren Grundgedanken und Ergebnisse hier nicht wiederholt werden sollen. Auch die Streitfragen, welche sich an die Wiederherstellung dieser Giebelgruppen geknüpft haben und noch knüpfen, können unberücksichtigt bleiben[83]. Als unangreifbare Thatsache steht jetzt fest, dass in polygnotischer Zeit — der beide Tempel angehören[84] — sich für die Komposition von Giebelgruppen der Grundsatz »strengster formaler Symmetrie« herausgebildet hatte[85]. Zugleich aber haben wir beobachten gelernt, dass in der allmähligen Belebung des starren Schemas sich die wachsende Meisterschaft der grossen Bildhauer dieser Zeit äussert[86].

---

82) Brunn, Die Komposition der aeginetischen Giebelgruppen (Sitzungsberichte der bair. Akad. d. Wiss. 1868. II, p. 448 ff.) Ders., Ueber Giebelgruppen (ebda 1888. II, p. 171 ff.)

83) Doch bin auch ich mit A. Schildt, Die Giebelgruppen von Aegina p. 114 »nicht der Ansicht Brunns, dass die Untersuchung mit solchen aesthetischen Betrachtungen zu beginnen, sondern vielmehr, dass sie damit zu schliessen habe, da wir nicht wissen, und aus der Komposition erst lernen müssen, nach welchen künstlerischen Gesetzen der Meister arbeitete«.

84) Mit Studniczka (Jahrb. d. Inst. 1891, p. 248 Anm. 49) gegen Winter (ebda 1893, p. 147 und Kalkmann, ebda 1892, p. 139) neige ich in der Datirung der Aegineten der Brunn'schen Ansetzung zu.

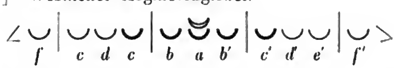
85) Treu, Jahrb. d. Inst. IV. 1889, p. 302, welcher dazu bemerkt »Dies Prinzip liess sich einerseits von denjenigen Statuen des Ostgiebels [des olympischen Zeustempels] ableiten, die in ihrer Aufstellung nicht zweifelhaft waren, und andrerseits aus dem Aufbau des Westgiebels.

86) Vgl. die Stellen bei Michaelis, Der Parthenon p. 155, 6. Dazu Brunn, Ueber Giebelgruppen p. 179. Sauer, Mitth. ath. Inst. XVI. 1891. p. 91 ff. Nur darf man Kontraste und Gegensätze nicht an falscher Stelle suchen, wie Friederichs Die Philostratischen Bilder p. 221 f., welcher in den die Ecken des Parthenon-Ostgiebels füllenden Dreifigurengruppen, die sich an Helios und Selene anschliessen, eine sich kreuzende Korresponsion — nach Bergk's Terminologie (Arch. Zeit. 3, 150 ff.) nicht nach Periploke, sondern Emploke — vorfindet. Die Entsprechung ist vielmehr eine ganz regelmässige. Wie Helios korrespondirt mit Selene, so die folgende gelagerte Figur mit der im Gegensinn entworfenen ebenso gelagerten und ebenso der Ecke zugekehrten der anderen Seite und wiederum sind die beiden sitzenden Frauen hüben und drüben auf einander zu beziehen. Ein Fortschritt zur Freiheit liegt nur im Wechsel des Geschlechts bei jenen Gelagerten und in der Gleichsetzung von Helios und Selene, die in Einzelbildung und Bedeutung vielmehr

Hierüber sagt Brunn, vorausgehende Untersuchungen zusammenfassend: »Mit der Entwicklung der Raumgliederung im Ganzen hält die der Komposition im Einzelnen gleichen Schritt. In Aegina entspricht sich streng Figur für Figur; in Olympia werden zwar schon Figuren zu Gruppen verbunden, aber so dass innerhalb derselben noch strenge Entsprechung der beiden Theile waltet. Das letztere Prinzip ist auch am Parthenon noch keineswegs aufgegeben, aber vom Künstler mit grösserer Freiheit behandelt, insofern er sich innerhalb der kleineren Gruppen einen grösseren Wechsel gestattet. So entsprechen im Ostgiebel links eine männliche und zwei weibliche Gestalten den drei weiblichen auf der anderen Seite als Gesammtgruppen; aber innerhalb derselben sind hier die zweite und dritte, dort die erste und zweite Figur enger mit einander verbunden. Im Westgiebel begnügt sich der Künstler in den Seitenflügeln sogar nur mit einer Gegenüberstellung der Gesammtmassen innerhalb des festen Rahmens der in den Ecken liegenden Figuren und der die Mitte streng abschliessenden Wagenlenkerinnen[87])«.

Noch augenfälliger wird der Zusammenhang der korrespondirenden Glieder, wenn wir die Komposition der genannten Giebelgruppen in ein nüchternes Schema verwandeln. Dasjenige des westlichen Aeginetengiebels würde dann — die Figuren durch das Zeichen ◡ ersetzt und die natürlichen Einschnitte der Komposition durch Theilungsstriche angegeben — wie folgt aussehen:

[Nr. 1] Westlicher Aeginetengiebel.



Der Buchstabe *a* bezeichnet hier die Stelle der Centralfiguren der Athena und des vor ihr liegenden Gefallenen, *b* und *b′* die beiden Zugreifenden, *c* und *c′* die beiden Vorkämpfer, *d* und *d′* die Bogenschützen, *e* und *e′* die knieenden Speerträger, *f* und *f′* die Gefallenen[88]).

Gegensätze sind (Michaelis spricht fern von einer »Symmetrie des Kontrastes«) und nur die Grundform gemein haben.

87) Brunn, Ueber Giebelgruppen p. 179. Vgl. jedoch zu dem Urtheil über den Parthenongiebel die einschränkenden Bemerkungen weiter unten S. 74 f.

88) In den Aeginetengiebeln herrscht noch strengster tektonischer Stil, welcher das Gesetz der Raumfüllung mehr empfindet, als Forderungen der Natur-

Der Westgiebel des olympischen Zeustempels (um nur diesen einen anzuführen) ergiebt folgende Ordnung (wenn — die Figuren der Kentauren, ◡ die der Lapithen und ◡ die im Centrum stehende des Apoll verdeutlicht):

[Nr. 2] Westgiebel des Zeustempels zu Olympia.



Auch für den Westgiebel des Parthenon lässt sich bei schärferer Prüfung der Rekonstruktionsmittel erkennen, dass die Ordnung eine strengere war, als Brunn in der oben citirten Stelle annimmt. Furtwängler hat neuerdings[89]) mit Glück nachgewiesen, dass die erhaltenen Reste in Verbindung mit den Spuren und Abmessungen der Standflächen des Giebels die Zuverlässigkeit der Zeichnung Carrey's[90]) auch in der Disposition und in den Abständen der Figuren bestätigen, dass darnach nicht nur (wie schon früher vorausgesetzt wurde) zwischen

---

wahrheit. Daher werden die Gefallenen, isolirt und vom Schlachtgewühl entfernt, in die Ecken verlegt, obgleich die Mittelgruppe zeigt, dass der Künstler ein volles Bewusstsein hat, wie wenig dies der Wirklichkeit entspricht. Daher und nur aus Raumzwang ist das Motiv knieender Lanzenkämpfer zu erklären. Sie ducken sich unter der Giebelenge, nicht zur Deckung der Bogenschützen oder nach Brunns Erklärung (Sitzungsberichte der bayer. Akad. d. Wiss. 1868, p. 452) »ihrer eigenen Deckung wegen«, was ganz anders hätte dargestellt werden müssen, wenn nicht durch Stehen, so doch durch Vorhalten der Schilde. Die Brunn'sche Umstellung der Bogenschützen hinter die knieenden Lanzenkämpfer, welche eigentlich der Undulationstheorie (Alternirung der Höhen und Tiefen im Aufbau der Figuren) zu Liebe geschehen ist, lässt sich auch mit Lange's Argumenten (die Komposition der Aegineten p. 50 ff.) nicht rechtfertigen, wie Overbeck, Gesch. d. Plast. I⁴, 167 richtig erkannte, am wenigsten durch das Bild der berliner Amphora Furtwängler nr. 1865 (= Gerhard, Auserl. Vas. I, 63, Lange a. a. O. Taf. 2, c), wo die Hopliten durch Neigung der Köpfe und Lanzen zur Erde das Gegentheil von Kampfbereitschaft ausdrücken. Dieses Vasenbild kann sehr wohl einen Hinterhalt, aber keinesfalls eine Scene aus der offenen Feldschlacht darstellen. Im Uebrigen ist Lange's Reconstruction jetzt durch die Untersuchungen von A. Schildt, Die Giebelgruppen von Aegina und W. Malmberg, Zur Frage über die Komposition der aeginetischen Giebel endgiltig beseitigt. Ueber die Porosgiebelgruppen von der athenischen Burg und die des Schatzhauses der Megarer vgl. Sauer, Mitth. d. ath. Inst. XVI. 1891. p. 91.

89) Meisterwerke S. 223 ff. [vgl. Ders. Berl. phil. Woch. 1896 p. 1594].

90) Antike Denkmäler I. Taf. 6 und 6 A.

den Figuren *A* und *B*, sondern auch zwischen *U* und *V* eine Figur verloren gegangen sein müsse. Schieben wir diese ein, so erhalten wir folgendes symmetrisch korrekte Schema der Anordnung:

[Nr. 3] Westgiebel des Parthenon.



Hier ist die Mitte in überaus wirksamer Weise betont durch zwei dasselbe Motiv im Gegensinn zeigende Hauptfiguren Athena = *L* und Poseidon = *M*, durch die sich jederseits anschliessenden Zweigespanne *IK* und [*I' K'*], die hinter ihnen erscheinenden Figuren *H* und *N*, endlich durch die wiederum stark accentuirten Wagenlenker *G* und *O*, welche Mitte und Flügel trennen und doch wieder verbinden, die Mittelgruppe abschliessen und zugleich aus den Aussengruppen »herauszuwachsen« scheinen[91]). Im nächstfolgenden Kompositionsabschnitt ist die Gruppe *DEF* rhythmisch mit *QST* zu verbinden[92]), wobei die attributiv beigefügten Kinderfiguren von *Q* kompositionell ebensowenig Geltung haben, wie in anderen später zu erwähnenden Fällen die Eroten der Aphrodite oder wie der παῖς

---

91) Ich verweise auf die vortreffliche Charakteristik von Sauer a. a. O. p. 92.

92) Furtwängler (a. a. O. p. 227) verkennt aber den Charakter der Korresponsion wenn er meint, die drei Frauen links CDF mit dem Jüngling E entsprächen zweifellos den drei Frauen rechts QTU mit dem Jüngling S. Zwischen C und D ist ein kompositioneller Einschnitt, eine rhythmische Caesur, insofern als C mit B zu einer unlösbaren Gruppe verbunden ist, während ebenso nach Carrey's Zeichnung D mit E und F im Gruppenverband steht. Derselbe Einschnitt findet sich auf der anderen Giebelseite an entsprechender Stelle zwischen T und U. Darnach haben wir, wie Furtwängler nicht übersehen hat, auch U mit der verlorenen Figur U' als eng verbundene Gruppe, beide einanderzugeneigt, zu denken, wodurch erst das Schrägsitzen von U verständlich wird. Gruppe UU' war Gegenstück zu Gruppe BC, Figur A' also auch Parallele zu V und wahrscheinlich in Motiv und Bedeutung verwandt. Es bleibt demnach die Dreifigurengruppe DEF als Pendant zu der Gruppe QST übrig. In beiden ist die engere Verbindung zwischen den beiden äusseren Gliedern geknüpft, hier DE, dort ST, und beide Male nehmen zwei Frauen eine nackte Jünglingsfigur (E und S) zwischen sich. So sind auch C und U' gleichen Geschlechts, was wir ebenso für die anschliessenden entsprechenden Figuren vermuthen dürfen. Die Werthlosigkeit der Zeichnung des Anonymus braucht nach Furtwänglers Darlegung (Meisterwerke p. 224 ff.) nicht nochmals erörtert zu werden.

Αἰθίοψ neben Memnon im Nekyiabilde der polygnotischen Lesche. Im Allgemeinen ist die Uebereinstimmung zwischen rechts und links noch so gross, dass die Abweichungen eben nur jene Regungen der Freiheit gegen den Zwang des Gesetzes sind, welche dem Auge den höchsten Reiz bewegter Harmonie im Gegensatz zu der starren Regelmässigkeit archaischer Kompositionen geben.

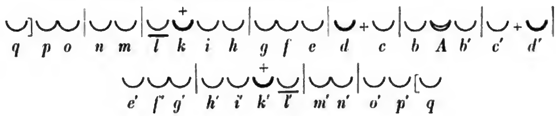
Wir dürfen eine ähnliche Symmetrie der Anordnung auch für den weit stärker verstümmelten Ostgiebel des Parthenon voraussetzen, einmal weil hier ebenfalls die Mitte durch eine Haupthandlung betont, in den Seiten eine energische Gliederung (linkerseits durch die Figur *G* bezeugt) und für beide Hälften eine genau entsprechende Figurenzahl (jederseits zehn) nachzuweisen ist, vor allem weil die erhaltenen Theile der Giebelecken ein Anordnungsprinzip zeigen, welches demjenigen des Westgiebels sehr nahe kommt.

Anders steht es, wie schon gesagt, mit der Disposition der Friese, die als continuirende Schilderungen nur innerhalb von formell und gedanklich aus der Gesammtdarstellung herausgehobenen, überschaubaren Abschnitten concentrisch geordnet werden können, nämlich da, wo die Richtungseinheit absichtlich unterbrochen werden soll. So hat der Schöpfer des Parthenonfrieses nur an der Eingangsseite des Tempels ein Kompositionscentrum geschaffen, unmittelbar über der Thür, zur Veranschaulichung des Vorgangs, welcher am Ziel der Prozession der Panathenaeen vor den Augen der Götter sich abspielt. Aber auch hier waltet noch das Prinzip fortschreitender Erzählung so sehr vor, dass die Priestergruppe zwischen den sitzenden Göttern und die Doppelreihe der letzteren selbst nicht eurhythmisch gegliedert wird[93].

93) Friederichs (die Philostratischen Bilder p. 320 ff.), der sonst so echt künstlerisch empfand, hat allerdings auch in diesem Friesstück ein besonderes Kompositionsgesetz zu finden geglaubt, das Gesetz »der sich kreuzenden Symmetrielinien«, er nennt es nach dem Vorgang Theodor Bergks (Arch. Zeit. 1845, p. 150 ff.) Emploke. Seiner Vorstellung nach entspricht in den beiden Götterreihen die Aphroditegruppe der Zeusgruppe und ebenso die links neben ersterer befindliche Gruppe der links neben der letzteren angebrachten u. s. w. Das wäre nicht Kunst, sondern Künstelei und erinnert an Gebhardts Figurenabzählungen und an die arithmetische Symmetrie, gegen welche Schubart mit Recht eiferte (s. oben Anm. 14 und 86). — Ueber die Ostfriese des Theseion und des Niketempels vgl. Sauer, Mitth. d. athen. Inst. VI. 1891, p. 93 und die allgemeinen Bemerkungen von Overbeck, Gesch. d. griech. Plast. I[4], p. 391 f.

Nur in einem einzigen Falle lässt sich meines Wissens eine Frieskomposition nachweisen, die nach Art der Giebelgruppen von einem Centrum aus nach beiden Seiten Figur für Figur rhythmisch gleich geordnet ist. Diese Symmetrie der Anlage ist um so auffälliger, als sie sich nicht auf einer breiten ebenen Fläche, sondern auf einem Rundbau von verhältnissmässig geringen Abmessungen entwickelt. Sie wird deshalb vor dem Original auch nur im Mittelstück der Komposition sichtbar und lässt sich an den Seiten nur nach vorheriger Aufrollung des Frieses, d. h. nur in der Abbildung auf dem Papier erkennen. Ich meine den Fries des Lysikratesdenkmals. Korrigirt man den in den meisten Publikationen von Stuart übernommenen Fehler in der Reihenfolge der Figuren[94], so erhält man die strengste Korresponsion beider Hälften des Frieses, eine Aufeinanderfolge von Einzelfiguren oder Gruppen in gleichen oder nur wenig veränderten Stellungen und Handlungen.

[Nr. 4] Fries des Lysikratesdenkmals.



Es folgen von der Mittelfigur des Dionysos aus nach beiden Seiten nacheinander: *b.* ein sitzender Satyr, *c.* ein stehender vor einem Mischkrug, *d.* ein gleichfalls stehender, welcher der Züchtigung der Seeräuber zuschaut, *e.* ausschreitender, zum Strafort eilend, *f. g.* Satyr auf einem Piraten knieend, *h. i.* Satyr im Ausschritt einen kauernden Piraten züchtigend, *k.* Satyr von einem Baum einen Zweig abbrechend, *l.* halbverwandelter Pirat in das Meer springend,

94) A. H. Smith, Catalogue of sculpture in the Brit. Mus. I, p. 252 ff. De Cou im Amer. Journ. of Archaeol. VIII. 1893 p. 42 ff. pl. 2. 3. Die Eurhythmie der Anordnung weist auf eine ursprüngliche Verwendung der Komposition für eine ungekrümmte Fläche, wo sie allein dem Auge wahrnehmbar wurde. Vermuthlich war sie hier auch enger zusammengedrängt gewesen, während sie für den neuen Zweck zur Ausfüllung des Frieses in ganz ungewöhnlicher Weise auseinander gezogen worden ist. Soll man annehmen, dass die letzten, nicht mehr korrespondirenden Gruppen von dem Benutzer der nicht ausreichenden Vorlage hinzu erfunden worden sind?

mn. Satyr einen Piraten züchtigend, *op.* derselbe Vorwurf frei variirt, *q.* Schlussfigur eines halbverwandelten Piraten, ins Meer springend, im Schnittpunkte der Kehrseite befindlich und Gegenstück zur Centralfigur des gelagerten Dionysos.

Ganz unbeschränkt herrscht das eurhythmische Prinzip, die symmetrische Gliederung der Komposition von einem Mittelpunkt aus, noch in den Reliefs der griechischen Sarkophage. Darin zeigt sich ein Hauptunterschied zwischen ihnen und den sogenannten stadtrömischen Sarkophagen, welche den alten griechischen Reliefstil aufgeben und an Stelle der lockeren, die Korresponsion deutlicher hervortreten lassenden Reihung eine gedrängtere vermannigfaltigte setzen, welche z. Th. ganz anderen Gesetzen, als den hier behandelten folgt. Zwei Beispiele der ersteren Gattung mögen genügen.

In dem Wiener Amazonensarkophag[95] ist das Schema der Vorderseite:

[Nr. 5]



Die Aussengruppen sind völlig gleich, nur im Gegensinn gebildet, *ee'* nach aussen ausschreitende Griechen, *dd'* berittene, einwärts sprengende Amazonen, *cc'* gefallene Amazonen. Die Mittelgruppe: Kampf eines Griechen (*b*) und einer Amazone (*b'*) in kontrastirendem Bewegungsrhythmus; inmitten (*a*) ein gefallener Grieche.

Der sogenannte Alexandersarkophag von Sidon[96], jetzt im Museum zu Konstantinopel, zeigt bei aller Freiheit in der Verschränkung der Gruppen doch noch die strengste Rhythmik in der sorgfältigen Abwägung der Linienmassen und Motive. Beachtet man die Silhouetten der Figuren, ihren rein plastischen Werth ohne Rücksicht auf ihre Bedeutung und Aktion, lässt man — um den Ausdruck zu gebrauchen — den dynamischen Gleichklang der sich entsprechenden Figuren auf das Auge wirken, so empfindet man als Schema, welches die Grundlage der Komposition bildet, das folgende:

95) Friederichs-Wolters, Bausteine nr. 1822. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs II. Taf. 27. Schneider, Album d. Antikensamml. d. allerh. Kaiserhauses Taf. 9.

96) Hamdy Bey et Reinach, Nécropole royale à Sidon pl. 25, 1. Jahrb. d. Inst. Bd. X. 1895, p. 171. Zimmermann, Kunstgesch. d. Alterth. u. Mittelalters p. 242, Fig. 187.

[Nr. 6)



Mitte und Ecken sind durch dasselbe Motiv ausgezeichnet, Reiterfiguren auf sich bäumenden Rossen, deren Silhouette frei heraustritt. Aber der Mittelfigur (*a*) wird die grössere Bedeutung gegeben durch die Häufung der Figuren zu beiden Seiten — es muss der Feldherr, die Person des im Sarkophag Bestatteten sein. Diese die Mittelfigur flankirenden Kämpfer sind zu Zweien übereinander geordnet, unterwärts je ein knieender (*b b'*), in ganzer Figur zu sehen, hinter ihm aufragend und nur mit dem Oberkörper sichtbar zwei andere, nach aussen gewendet (*b b* und *b b'*). Unter dem Pferde des Feldherrn liegt ein Gefallener, raumfüllend wie unter den Reitern in den Ecken. Den Eckfiguren schliesst sich jederseits eine zweite Reitergestalt an (*f f'*). Beide Reiter (*h f* und *f' h'*) im Kampf miteinander, dessen Ausgang rechts etwas weiter fortgeschritten ist, als linkerseits. Unter den Rossen die raumfüllenden Gefallenen (*g g'*). Zwischen diesen Reitergruppen und der Mittelgruppe sind je zwei zu Fuss kämpfende Krieger eingeschoben (*e c* und *c' e'*), bei denen je ein Gefallener (*d d'*) liegt. Als zusammengehörig sind sie auf der linken Sarkophagseite dadurch erkennbar, dass sie miteinander im Einzelkampf begriffen sind und dasselbe Bewegungsschema zeigen, dass auch in der einen entsprechenden Figur der rechten Seite (*c'*) anklingt, während die andere (*e'*) es im Gegensinn verwerthet.

So entwickelt erscheint die Anordnung als ermüdend gleichmässig. Aber wie fein hat der Erfinder des Sarkophagreliefs es vermieden einförmig zu werden, indem er das Motiv der einen Seite auf der anderen leicht variirt, die Cäsuren verschleiert, die Gruppen neu bindet oder löst. So wird die Halbfigur *b b'* neben dem Feldherrn durch das Pferd etwas mehr accentuirt, als ihr Gegenüber *b b*, und während die beiden Fusskämpfer der linken Seite (*e c*) eine geschlossene Gruppe bilden, sind diejenigen der rechten Seite an die angrenzenden Reiterfiguren angeschlossen (*c'* an *bb'*, *e'* an *f'*). Auch die Gegenstellung der beiden Rosse *f'* und *h'* wagt der Bildhauer auf der anderen Seite nicht zu wiederholen. Eine kleine Freiheit ist endlich in der Verschiebung des Gefallenen *d'* der

rechten Zwischengruppe zu erkennen, der aus Raummangel mehr zur Seite geschoben ist, als der entsprechende (*d*) der anderen Seite. Das sind Abweichungen, welche stark genug ins Auge fallen, um zu verhüten, dass der Parallelismus der gesammten Figurenreihung als ein zwangsmässiger empfunden wird. Sie haben für das Auge eine ähnliche Bedeutung, wie die Dissonanzen und Accentverschiebungen in der Musik für das Gehör und erhöhen den Reiz der symmetrischen Anordnung. Es ist ein »Streben nach Freiheit, welches das starre Gesetz durchbricht, ohne es aufzuheben«[97].

Gehen wir zur Malerei über, so wäre die Feststellung polygnotischer Stilgesetze hier eine verhältnissmässig leichte Aufgabe, wenn wir mit Sicherheit voraussetzen könnten, dass in den erhaltenen Vasenbildern ein unmittelbarer und ungebrochener Reflex der hohen Kunst vorläge. Diese Sicherheit besteht jedoch keineswegs, ja bei genauerer Prüfung wird die Voraussetzung einer starken Abhängigkeit der Vasenmaler von den Schöpfungen der grossen Malerei, der Tafel- und Wandmaler, mehr als zweifelhaft. Von vornherein ist als wahrscheinlich zuzugeben, dass die Werkmeister und Malergehülfen der athenischen Töpferwerkstätten, die zumeist aus den untersten Volkskreisen hervorgingen[98], die Wandgemälde der Stoa Poikile, die Votivbilder der Pinakothek auf der Burg[99] und anderer öffentlicher Orte Athens auf sich wirken liessen und, bewusst oder unbewusst, das Gesehene wo es anging verwerthet haben. Das Anschauen bedeutender Kunstwerke musste ihren Formensinn veredeln, sie auf ihre eigenen Fehler in der Zeichnung im Vergleich zu der fortgeschrittenen Darstellungskunst jener Meister aufmerksam machen. Aber wie weit konnten sie sich dem Vorbild nähern, wieviel von

97) E. Curtius, Archaeol. Zeit. XLI. 1883. p. 348 = Gesammelte Abhandl. II, p. 304.

98) Sie sind δημιουργοί (Antiphanes fr. 163. II, 77 K.) und nennen deshalb wie andere Demiurgen hinter ihrem Namen das Handwerk, wenn auch nicht auf den Vasen. Ein »Gassengriechisch« sprechen und schreiben sie, wie Kretschmer's Buch »die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht« fast auf jeder Seite zeigt. Dass in ihrer Gesellschaft das Sklavenelement, selbst barbarischer Herkunft, stark vertreten war, hat neuerdings auch Wilhelm Schulze (Gött. gel. Anz. 1896, p. 243) wieder mit Recht betont.

99) Benndorf, Griech. u. sic. Vasenb. p. 46.

dem Gesehenen aneignen? Schon in ihrer abweichenden, in den Mitteln gegen die der hohen Kunst so sehr beschränkten Technik lag, wie oben (S. 11) hervorgehoben wurde, ein Hinderniss und wenn einigemale zwischen den Gemälden auf Vasen und denen auf Grabstelen die engste stilistische Verwandtschaft nachgewiesen werden konnte[100]), in anderen Fällen die von den Vasenmalern behandelten Gegenstände den literarisch für die hohe Kunst bezeugten entsprechen, so erweist das doch nur eine parallel laufende Entwicklung der Kunst und des Handwerks und noch keineswegs eine unmittelbare Herübernahme ganzer Kompositionen[101]).

Vor allem mahnen zwei Beobachtungen zur Vorsicht: die Strenge der handwerklichen Tradition auch in der Bildertypik und die »Rahmengerechtheit« aller halbwegs sorgfältig ausgeführten Vasenbilder.

Was den ersteren Punkt betrifft, so ist — im Allgemeinen und Ausnahmen zugegeben — innerhalb der Werkstätten soviel Gleich-

---

100) Löschcke, Altattische Grabstelen, Athen. Mitth. IV. 1879, p. 36 ff.; vgl. Franz Winter, Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältniss zur grossen Kunst p. 31 und sonst.

101) Auch Benndorf's Vermuthung (Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa p. 105: Ders. Arch.-epigr. Mitth. aus Oest. 1882. VI. p. 207), dass einige Motivanklänge zwischen der Darstellung des Freiermordes auf dem Friese von Gjölbaschi-Trysa und auf dem berliner Skyphos nr. 2588 F. (abgeb. Mon. dell' Inst. X. tav. 53. Benndorf a. a. O. p. 102 f. Fig. 108. 109. Arch.-epigr. Mitth. a. Oest. a. a. O. p. 207. Genick, Griech. Keramik 1884, Taf. 17, 1. Wiener Vorlegebl. D, 12 Fig. 3a und b) auf ein älteres bedeutendes Vorbild zurückweisen, dass eine ältere Behandlung dieses Stoffes in dem Gemälde Polygnots in Plataiai aus einer kurzen Erwähnung bei Pausanias bekannt ist und dass die ganze sinnschwere Einfalt der Komposition sich mit dem Stil der alterthümlichen Malerei berührt, also möglicherweise Fries und Vasenbild zu dem Gemälde Polygnots in Beziehung stehen, auch diese ganze geistreich entwickelte und vorsichtig formulirte Kombination ist doch eben nur eine Vermuthung »von demjenigen Grade von Wahrscheinlichkeit, den die Natur unserer Ueberlieferung überhaupt erlaubt«, »mag jene Beziehung auch durch Zwischenglieder vermittelt sein, welche ein Verhältniss von Original und Kopie abschwächen oder nahezu ausschliessen«. Eine Möglichkeit, und nicht mehr, bleibt sie auch trotz der Beobachtung Dümmlers (Jahrb. d. Inst. 1887. II, p. 171), dass der Charakter der Beischriften jener Vase eine Eigenthümlichkeit des parisch-thasischen Alphabets zeige, denn die Vermuthung, dass Polygnot auch nach seiner Uebersiedelung nach Athen die Schrift seiner Heimath beibehalten habe, ist nichts weniger als wahrscheinlich. Die weiteren Vermuthungen Dümmlers sind Phantasiespiele, deren sich auf diesem Gebiete eine grosse Reihe zusammenstellen lassen würde.

artigkeit der Mache und der Erfindung, soviel Austausch der Motive und auch was die Zeitfolge betrifft soviel Fortentwickelung in der Darstellungsweise und in den bevorzugten Gegenständen, dass der Zusammenhang des Alten mit dem Neuen mehr auf handwerkliche Bildertradition, als auf fortwährende Entlehnung der Erfindungen der Wand- und Tafelmaler hinweist. Die Vasenmaler stehen auf dem Boden des Handwerks und sind auf Massenproduktion, auf Ausnutzung eines gewissen, der Werkstatt angehörenden Bildervorraths angewiesen, für dessen Beschaffung ganz andere Absichten maassgebend waren, als diejenigen, welche den Schöpfer eines einzelnen Tafelbildes oder gar eines Wandgemäldes leiteten. Nicht nur der Gegenstand des Bildes, auch seine Tauglichkeit für den Schmuck der Vase, für die gegebene Bildfläche kommen hier in Frage. Die letztere ist vielfach derartig, dass sie eine Ausfüllung mit beliebigen Vorlagen gar nicht zulässt. Die Scheibenbilder im Innern und die Rundfriese aussen auf den rothfigurigen Schalen verlangen bei dem ausgebildeten Raumgefühl der Vasenmaler ihre besonderen Erfindungen. Gerade in der Blüthezeit der attischen Schalenmalerei zeigt sich die Künstlerschaft und zugleich die Selbständigkeit dieser Kleinmeister darin, dass sie den gegebenen Raum in meisterhafter Weise auszunutzen, zu füllen und rhythmisch zu gliedern verstehen. Aber auch vor und nach ihrer Zeit finden sich Beispiele — vorher vereinzelt, nachher in Menge — in denen der Umstand, dass Bild und Raum untrennbar zusammengehören, den Beweis liefert, dass das Bild für die Vasenfläche, gewissermaassen aus derselben heraus oder in dieselbe hinein erfunden worden ist.

Allerdings müssen zwei Darstellungsarten wohl unterschieden werden: die ältere erzählende und die jüngere bildmässig-schaffende[102]). Die erstere giebt ein Nebeneinander mit der alleinigen Absicht den Vorgang deutlich zu machen und den Raum zu füllen, ohne rhythmische Gliederung, ohne künstlerische Berechnung. Sie ist vornehmlich zur Ausfüllung breiter Bilderstreifen geeignet, da sie beliebig Figuren zusetzen oder weglassen kann, je nach dem

102) Wickhoff (Die Wiener Genesis p. 8), der diese Darstellungsarten in ihrer geschichtlichen Entwicklung charakterisirt, nennt die erstere den »completirenden«, die zweite den »distinguirenden« Stil.

Bedürfniss die Bildfläche der verschiedenen Gefässe zu vergrössern oder zu verkürzen. Als die bequemere Darstellungsweise bleibt sie bis zuletzt beliebt, obgleich sie in den Epochen der freischönen Malerei hinter dem bildmässig schaffenden, »komponirenden« Stil zurücktritt. Im Unterschied von dem letzteren ist ihr eigenthümlich, dass sie kein Centrum, keine formell und inhaltlich accentuirte Mittelfigur hat, vielmehr dieselben Freiheiten wie die Frieskomposition für sich in Anspruch nimmt.

Umgekehrt geht die komponirende, bildmässig abgerundete Darstellung vom Centrum, von einer Mittelfigur oder Mittelgruppe aus. Sie schafft nach rein künstlerischen Rücksichten und wird deshalb in ihren Ausdrucksmitteln immer sparsamer, während die erzählende Darstellungsweise eine gewisse behagliche Breite durch alle Zeit beibehält. Die Bilder der Françoisvase[103]) geben für jene nur nach Deutlichkeit strebende Schilderungsart des erzählenden Vortrags die besten Beispiele. Sie stehen vor der Schwelle des neuen Stils, denn sie sind noch unberührt von den Forderungen eurhythmischer Gliederung der Darstellung. Nur in dem Bilde der kalydonischen Eberjagd bricht schon ein dekoratives Empfinden in der Mittelstellung des Ebers und in der Vertheilung der Kämpfenden auf beide Seiten durch[104]). Noch regelmässiger ist die Anordnung in dem etwa gleichzeitig entstandenen Bilde einer schwarzfigurigen Amphora des berliner Museums[105]), wo Kämpfer und Hunde auf beiden Seiten völlig gleich

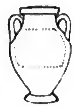
103) Wiener Vorlegeblätter 1888, Taf. 2. Um aus späterer Zeit einige Beispiele anzuführen, verweise ich auf den Krater im Museum zu Corneto bei Benndorf, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, p. 175 ff. Fig. 149—150^b, die Depoletti'sche Schale, Gerhard, Auserl. Vas. III, 203 = Overbeck, Gall. her. Bildw. Taf. 19, 1, den Stoddart'schen Krater aus Girgenti Gerhard AV. IV, 329. 330 = Benndorf a. a. O. p. 150 Fig. 139. Ganz wie bei Friescompositionen ist in den besseren Vasenbildern dieser Klasse die Darstellung in einzelne Abschnitte zerlegt, die aber nicht mit einander in Parallele gesetzt sind.

104) Als rein ornamentales Princip ist der Parallelismus bereits in den Reliefs der Becher von Vafio wirksam. Zu einem künstlerischen Gesetz wird er aber erst dadurch, dass mit der Figurenentsprechung eine inhaltliche Korresponsion, die Otfrid Müller »die geistige Konstruktion« genannt hat, verbunden wird. Ueber die Anfänge dazu vgl. Brunn, Griechische Kunstgeschichte I p. 75 f.

105) Furtwängler, Beschreib. d. Vasensamml. im Antiquarium nr. 1705. Gerhard, Etrusk.-Campan. Vasenb. Taf. 10, 1—3. Benndorf a. a. O. p. 110 Fig. 113.

geordnet sind, der Eber mit dem getödteten Ankaios die Mitte bilden und beide Bildhälften sich genau entsprechen bis auf den Laufschritt der zwei linken Eckfiguren, welcher das starre Schema unterbricht.

Die eigentliche Entfaltung des »distinguirenden« Stils ist aber nicht in solchen friesartigen, auf breiten Streifen entwickelten Darstellungen, sondern in denen zu suchen, die auf einer durch Rahmenwerk bildförmig abgeschlossenen, in der Aufrollung als rechteckig zu denkenden Fläche sich ausbreiten. Erst in diesen, dem Auge eine einheitliche Fläche darbietenden Bildern erstarkt das Raumgefühl, erwächst das künstlerische Empfinden in der Ausgestaltung bedeutsamer, harmonisch abgewogener Einzelmotive, in der Verfeinerung der Gruppenbildung, der eurhythmischen Gliederung. An den Amphoren und Hydrien werden diese Versuche, mit wenigen Figuren symmetrisch ein Bild zu gestalten, Generationen lang fortgesetzt. Allmählich tritt die Schale mit ihren Streifen- und Rundbildern zurück, die Hydria und der ebenfalls grosse einheitliche Flächen darbietende Krater in den Vordergrund[106]). Der Maler steigert die künstlerischen Anforderungen, die er an seine Malereien stellt. Die Kompositionsgesetze werden immer reiner erfasst. Es ist ein Aufschwung, der offenbar von dem der hohen Kunst angeregt worden ist. Nicht mehr das »Was«, sondern das »Wie« der Schilderung beschäftigt den Maler. »Nicht die Erzählung ist es, welche ihn interessirt, sondern das Problem der Gruppirung einzelner Gestalten und der Ausführung gewisser Stellungen, das Problem der Komposition gegenstandsloser Situationsbilder, deren Hauptvorzug in der technischen [zeichnerischen] Vollkommenheit beruht«[107]).


Fig. 1.

106) Franz Winter, Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältniss zur grossen Kunst p. 16 ff. (über die Entwicklung der Hydria p. 11, des Kraters p. 17).

107) Winter, a. a. O. p. 18. Nur ist darin nicht ein »Rückschritt der Vasenmalerei« zu erkennen, sondern umgekehrt ein Aufsteigen zu den Aufgaben und Zielen der hohen Malerei. In der Entwickelung der italienischen Renaissance vollzieht sich ganz derselbe Prozess. Im Madonnenbild lässt sich verfolgen, wie das Thema immer einfacher gestellt, das Nebensächliche mehr und mehr ausgeschieden wird, aber in der Silhouette, im Gleichmaass der Linienfügung, in dem was wir Komposition zu nennen pflegen, sich immer mehr Abklärung, Steigerung der Schönheit, der künstlerischen Wirkung herausbildet.

Natürlich werden für diese Versuche anfangs die einfachsten Vorwürfe ausgewählt. Das alte Zweikampfschema und eine Reihe anderer Grundmotive der archaischen Kunst kommen wieder zu Ehren, werden jetzt aber immer feiner durchgebildet und auch durch Zusätze bildmässig erweitert. So entstehen Darstellungen, welche die einfachsten Kompositionsschemata der älteren Kunst enthalten, Grundformen, die wir auch in den polygnotischen Wandbildern wiederzufinden erwarten dürfen. Sie mögen kurz mit einigen Beispielen nachstehend aufgezählt werden[108]).

1) Das Zweifigurenbild.

a) Brit. Mus. B, 210 = Wiener Vorlegeblätter 1888 Taf. 6, 2 (Exekias).

b) München 283 = Gerhard, Auserl. Vas. III, 169, 1.

c) Mon. dell' Inst. I, 35. 36.

d) Berlin 3182 F. = Overbeck, Gall. her. Bildwerke Taf. 12, 8[109]).

Auf Wandgemälden z. B. Helbig 1288 = Overbeck a. a. O. 12, 10. Helbig 213 = Ders. XXIII Tafeln u. s. w. Taf. 6ª. Helbig 1378ᵇ (ebda Taf. 18). Helbig 132 = Mus. Borb. IX, 50.

2) Das Dreifigurenbild mit betonter Mittelfigur.

Einfache Reihung: Overbeck, Gall. her. Bildw. 13, 10; 26, 14; 16, 16.

Noch reifer ebda 32, 12.

Verschränkte Gruppen: Mus. Greg. II, 58. 1 und II, 41. 2.

Auf Wandbildern: Palatin, Rev. archéol. 1870 pl. 15 = Overbeck K. M. Atlas 7, 11. Helbig nr. 137 = Overbeck a. a. O. 7, 15 (= Wiener Vorlegebl. 1890/91 Taf. 12, 3 und 4).

Marmorgemälde Helbig nr. 1241 = Pitture d'Ercol. I, 2[110]).

---

108) Allerlei unverarbeitetes Material findet sich in den Studien zur Geschichte der griechischen Kunst von August Herzog (Leipz. 1888).

109) Eine Gruppe der Urtypen behandelt Löschcke, Ueber die Reliefs der altspartanischen Basis. Dorpater Programm 1879.

110) Bedeutsam ist die Wiederaufnahme dieser einfachsten Kompositionsschemata in der römischen Wandmalerei. Sie giebt, richtig verstanden, einen Fingerweis über die Entstehungszeit der Vorlagen, doch muss dies besonderer Untersuchung vorbehalten bleiben.

3) Das Vierfigurenbild mit betonter Mittelgruppe.

a) Berlin 2184 F. = Gerhard, Etrusk. u. camp. Vas. 24 (Overbeck, Gall. her. Bildw. 28, 10).

b) und c) Brit. Mus. B. 195 und B 232. Walters, Cat. of the greek and etruscan vases II fig. 30 und 22.

d) Amphora Baseggio Mon. dell' Inst. VIII, 35 = Wiener Vorlegebl. 1888 Taf. 8, 4.

Durch Zusatzfiguren zu beiden Seiten sind diese Bilderschemata einer unbegrenzten Erweiterung fähig, auf welche hier nicht weiter eingegangen werden soll[111]. Aber schon in ihrer knappsten Form sind sie Beispiele eurhythmischer Gliederung, denn die Mitte ist maassgebender Ausgangspunkt der Anordnung und die sich beiderseits anschliessenden Figuren sind in Form und Bedeutung auf einander bezogen.

Andere Kompositionsmotive erwachsen aus der breiteren, friesartigen Darstellung und auch hier ist die Fortbildung von einfacheren Aufgaben zu komplicirteren, von der einfachen zur doppelten oder vielfachen, strengen oder lockeren Reihung mit ihren Zwischenstufen leicht erkennbar.

Wir beginnen mit der Darstellungsart der einfachen Reihung, welche an den Schalenbildern ihre ersten Kompositionsversuche macht.

I. Einreihig.

A. Einfach alternirend.

[Nr. 7] **Berlin nr. 2285 F.** Schale des Duris, r. F. strengen Stils. Schulunterricht.

Abgeb. Mon. dell' Inst. IX, 54. Arch. Zeit. 1873, 1. Wiener Vorlegebl. VI, 6. Schreiber, Kunsthist. Bild. 90, 1. 2.

Für beide Schalenhälften ist das Schema:

111) So wird aus der Zweifigurengruppe »Krieger eine Frau bedrohend« ein erweiterter Typus Mus. Greg. II, 47. 2. — Erweiterung der Dreifigurengruppe: München 748. Brunn-Lau, Griech. Vasen Taf. 32, 1. Amphora des Andokides in Madrid Amer. Journ. of Arch. XI. 1896, p. 5 Fig. 3. Mus. Greg. II, 38, 1. — Das Schema der Dreifigurengruppe mit angefügten Seitenfiguren zeigt auch das bekannte, auf Timomachos zurückgeführte Wandbild des Casa del poeta Helbig 1304 Overbeck, Gall. her. Bildw. 14, 10 (= unten nr. 37).

◡ ◡ ◡ ◡ ◡
c b a b′ c′

a c der Lehrer, *c′* der Pädagog, beide als Hauptfiguren sitzend. Der Schüler *b b′* dagegen stehend, nur einmal beim Leierspiel sitzend.

Der Parallelismus der Motive ist auf der einen Bildseite (mit dem Schreibunterricht) noch vollständig bis zur Einförmigkeit, dreimal dieselbe Sitzfigur, dazwischen gestellt der zweimal fast völlig gleich gezeichnete Knabe. Auf der anderen Seite dasselbe Schema mit zwei Varianten in der Sitzfigur des Knaben und in der Wendung des Pädagogen zur Vorderansicht, wodurch die sonst festgehaltene Silhouette der Sitzfiguren aufgegeben wird. Auf diese beiden Figuren hat der Maler sein ganzes Interesse concentrirt. Die ängstlich gebückte Haltung des mühsam in den Saiten fingernden Knaben und der mit sprechender Geste durch zwischengeworfene Worte den Unterricht störende Pädagog (der in dem anderen Bild noch von der Scene abgekehrt sitzt, aber durch Kopfwendung bereits seine Sprechlust ankündigt), sollen auch den Beschauer fesseln. In der Kopfhöhe der Figuren zeigt sich Alternirung von hoch und niedrig, wie bei [nr. 8] und ähnlich in der Aeginetengruppe.

[Nr. 8] **London, British Museum E 469.** Krater, r. F. strengen Stils. Gigantomachie.

Abgeb. Heydemann, 6. Hallisches Winckelmannsprogramm 1881. Cecil Smith, Catal. of the greek and etruscan vases III p. 288.

Das Schema der einen Seite nach Heydemanns Abbildung:

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
a a′ b b′ c c′ d d′ e e′

Auf einander folgen abwechselnd eine Götterfigur, und ein Gigant im Kampf miteinander. *a b c d e* die Götter, nach rechts ausschreitend. *a′ b′ c′ d′ e′* die Giganten, sämmtlich in die Knie gesunken oder zusammenbrechend, also im Vergleich zu den aufgerichteten Gestalten der Götter eine Senkung bezeichnend, so dass Höhen und Tiefen der Silhouetten hier wie im Durisschalenbild nr. 7 mit einander wechseln.

[Nr. 9] **Petersburg 525.** Hydria mit buntfarbigem Relieffries, gefunden in Cumae. Eleusinische Götter und Priester.

Abgeb. Minervini, Bull. arch. nap. N. S. III, 6. Stephani, Compte-rendu

1862, pl. 3. Gerhard, Gesamm. Abhandl. 78. Overbeck, Kunstmyth. Atlas 18, 20. Heydemann, 31. Hallisches Winckelmannsprogr. p. 18. Schreiber, Kulturhist. Bilderatlas 14, 2.

Die Erklärer sind in der Deutung der Einzelfiguren zum Theil weit auseinander gegangen. Der Letzte, welcher der Darstellung eine ausführliche Untersuchung widmete — Heinrich Heydemann — hat das Verständniss derselben wieder in ärgster Weise verwirrt, weil er sich die durch die Komposition des Bildes bedingte Korresponsion der Figuren nicht klar machte.

Auszugehen ist von der streng durchgeführten räumlichen Gliederung, welche schon Stephani bemerkt hatte, aber erst Strube richtig erkannte. Letzterer wies schlagend nach, dass die Darstellung in fünf »Einzelgruppen« zerfällt, die aus je einer sitzenden und einer stehenden Figur bestehen. Genauer gesprochen sind es allerdings nicht »Gruppen« sondern Paare von locker gereihten Figuren — Paare die in gewissen Hauptzügen ganz gleichartig gebildet, gleichartig gestellt sind. Ihre Zusammengehörigkeit geben die gepaarten Figuren dadurch zu erkennen, dass sie — obgleich von einander mehr oder weniger abgewendet — doch die Köpfe einander zukehren und in ihrer Haltung ausdrücken, dass sie in geistigem Verkehr stehen. Diese weder von Strube, noch von Overbeck genügend beachtete Eigenthümlichkeit der Gruppirung bedarf noch eines Wortes mehr.

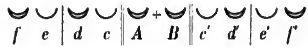
In dreifacher Weise wird zwischen den gepaarten Figuren — die noch zu besprechende Mittelgruppe abgerechnet — ein Bedeutungsunterschied angedeutet. Einmal ist je eine von beiden Figuren durch das Sitzen im Gegensatz zu der stehenden anderen als die würdigere angedeutet. Ferner weisen die Attribute (Scepter, Polos, Kreuzbänder, Schlangenwagen und bei der einen weiblichen Figur Helm und Lanze) diesen sitzenden Figuren göttlichen Rang zu. Triptolemos und Athena sind von vorn herein zu erkennen, jener durch den Schlangenwagen, diese durch Helm und Lanze. Ebenso die Mittelgruppe Demeter und Kora, nicht nur an Scepter, Polos und Fackel, sondern vor allem auch durch das zwischen ihnen am Boden stehende Opfergeräth, von dem noch die Rede sein wird. Endlich wird drittens innerhalb jedes Paares durch das Verhalten der beiden Figuren zu einander ein Gegensatz bestimmt kenntlich gemacht. In den vier Seitenpaaren ist jedesmal die sitzende Götter-

gestalt im Profil gezeigt, die stehende Figur dagegen in Vorderansicht. Wären nicht ihre Köpfe einander zugewendet und zugeneigt, so könnte es scheinen, als hätten sie sich absichtlich von einander abgekehrt. Auffällig ist dieser Gegensatz namentlich bei Triptolemos und seinem Nachbarn, auf der anderen Seite bei Athena und der mit ihr gepaarten Figur. Wie ist diese Gruppirung zu erklären?

Meines Erachtens nur durch Berücksichtigung der Gesetze des älteren Reliefs, wonach das Hintereinander in ein Nebeneinander verwandelt wird. Es ist jene Darstellungsweise, derzufolge im Parthenonfries die Reiterkolonnen, welche eigentlich als in die Tiefe der Reliefplatte hineingestellt zu denken sind, vor dem Auge des Beschauers schräg aufgerollt werden. Nehmen wir an, dass auch in diesem Relieffries das Princip der perspectivischen Verschiebung angewendet ist, so lässt sich die Absicht des Künstlers wohl verstehen.

Er dachte sich die sitzenden Götter als eine hintere Reihe, vor ihnen eine vordere Reihe stehender Jünglinge. Dass diese nicht ebenfalls Götter, sondern die vier eleusinischen Hauptpriester darstellen, hat bereits Strube überzeugend nachgewiesen und Heydemann nicht widerlegt. Es ergiebt sich nicht nur aus der Tracht, sondern auch aus den Kultgeräthen und Opfergaben, die sie mit sich führen. Sie stehen vor den Göttern, weil sie auf eine künftige sacrale Handlung vorbereitet sind, die vor den Augen der Götter sich abspielen wird. Der frühere Moment ist hier gewählt aus künstlerischen Gründen, wie im Mittelstück des Ostfrieses am Parthenon. Und dass die Priester den Göttern den Blick zukehren, ist wiederum ein feiner Zug der Belebung dieser (wie schon Heydemann bemerkte) an die sante conversazioni der italienischen Malerei erinnernden Vereinigung. Sie scheinen ihres Winkes gewärtig, um mit der heiligen Handlung zu beginnen. Auch die Abkehr der beiden links und rechts neben der Mittelgruppe sitzenden Figurenpaare mit Triptolemos und Athena von eben dieser Gruppe hat künstlerische Beweggründe. Sie macht einen Einschnitt vor der Centralgruppe Demeter-Kora, hebt sie als materiellen und geistigen Mittelpunkt des Bildes heraus und fasst beiderseits die beiden äusseren Paare als gleichwerthig zusammen. Wollen wir also die wirklich gegebene

und die gemeinte Anordnung der Darstellung schematisch veranschaulichen, so wäre die erstere wie folgt zu verzeichnen:



Ihre perspectivische Auflösung in zwei hintereinandertretende Figurenreihen würde dagegen folgendes Schema ergeben (wobei durch Pfeile die Blickrichtung der Figuren angedeutet ist):



Haben wir diese Grundzüge der Komposition festgestellt, so bietet die Erklärung der einzelnen Figuren in allen wichtigen Punkten keine Schwierigkeiten mehr.

Von den vier Priestern sind drei mit grosser Wahrscheinlichkeit zu benennen und schon von Strube richtig bestimmt worden. Der Hierophant (*c*) als der vornehmste der eleusinischen Priester, ist ausgezeichnet durch sein langes, faltenreiches Aermelgewand, die στολή, durch Dreifuss und Thyrsosstab, die ihm als Priester des Dionysos-Jakchos zukommen. Der Altarpriester (*c'*), ὁ ἐπὶ βωμῷ durch den Hüftenschurz des Opferers, durch Aehrenbündel und das Opferferkel. Der Daduchos (*e'*) durch die beiden Fackeln. An des letzteren Geschlecht sind die früheren Erklärer sämmtlich (Overbeck und Minervini ausgenommen) irre geworden. Es wurde für weiblich gehalten, wohl nur wegen des weibischen Aussehens des Gesichtes der Figur in der Publikation Stephanis. Denn die Brust ist selbst für einen Mann »auffallend flach«, ja eingesunken gebildet und das lang herabwallende Haupthaar ist eben ein Kennzeichen der eleusinischen Mysterien-Priester. Aber jeden Zweifel entfernt ein Blick auf die in allen wesentlichen Zügen übereinstimmende Darstellung desselben Priesters auf der Kertscher Mysterienvase der peterburger Ermitage[112],

---

112) Petersburg nr. 1792 (= unten nr. 32). Stephani, Compte-rendu 1859 pl. 2, der freilich auch in dieser ausgeprägt männlichen Erscheinung eine Frau (Hekate) erkennen will. Die literarischen Zeugnisse über die eleusinischen Priester sind neu behandelt von W. Dittenberger, Hermes XX, p. 1 ff. und J. Töpffer, Attische Genealogie p. 44 ff.

dessen energisch-männliche Züge — man beachte die faltige Stirn und den muskulösen Hals, die beide an den weiblichen Figuren derselben Vase ganz anders aussehen — ebenso wie die männliche Brust so bestimmt als möglich angegeben sind. Für den vierten Priester bleibt demnach nur die Beziehung auf den Mysterienherold, den κῆρυξ (in späterer Zeit ἱεροκῆρυξ genannt) übrig. Dass in den zwei noch unerklärten Göttinnen an den beiden Enden des Reliefbandes Aphrodite (in *f'*) und Artemis (in *f*) zu erkennen seien[113], ist zwar weniger gewiss — man könnte auch an Aphrodite und Eleusis denken. Aber die Deutung dieser zu äusserst sitzenden Figuren ist für den Sinn des übrigen Bildes nicht von Belang.

Wichtig ist dagegen, dass sich auch feststellen lässt, welcher Handlung die Priester entgegen sehen und zwar ergiebt sich dies aus dem im Centrum der Darstellung zwischen Demeter und Kore am Boden stehenden Geräth, ein Gefäss von ungewöhnlicher Form, dessen Name und Bedeutung bisher nicht richtig erkannt worden sind. Es hat das Aussehen einer auf breitem Fuss stehenden Schale, welche offenbar mit zwei Henkeln versehen zu denken ist, an welche zwei sich oberwärts kreuzende Aehrenbündel mit Bändern angebunden sind. Strube nennt es einen »Rauchaltar«, Heydemann ein »kleines Weihrauchbecken«, Overbeck spricht von einem »flammenden Altar«. Alle übersehen aber, dass weder Rauch noch Flammen aus dem Gefäss hervorgehen, denn beides wird an den Fackeln, welche Kora und die Priester halten ganz anders dargestellt. Vielmehr sieht das über der offenen Schale und unterhalb der Aehrenbündel Befindliche wie Tropfen aus, die von den Aehren in das Gefäss niederfallen. Dieses Gefäss nun ist kein anderes als die eleusinische πλημοχόη, eine thönerne, auf breitem Fuss fest aufste-

---

113) Die rechte Eckfigur (*f'*) fassten sämmtliche Erklärer von Stephani bis auf Heydemann als Aphrodite, deren enges Verhältniss zum eleusinischen Kult namentlich durch die erwähnte kerische Vase bezeugt ist und welche verschleiert, wie hier, auch auf anderen Vasen erscheint, z. B. Compte-rendu 1861 pl. 3 = Wiener Vorlegebl. A, 11. 1. Overbeck, Gall. her. Bildw. 10, 2 und 3; nicht aber Welcker, A. D. III, 23. 1, welche Darstellung Strube irrthümlicherweise als Zeugniss anführt. — Die linke Eckfigur (*f*) deutete Stephani als Rhea, Strube, Braun und Overbeck als Artemis, Heydemann als Eleusis. Eine sichere oder auch nur wahrscheinliche Entscheidung ist nicht möglich.

hende, kreiselförmige Schale[114]), die bei den Ceremonien der eleusinischen Mysterien eine bedeutsame, wenn auch nicht völlig aufzuklärende Rolle spielte und zwar am letzten Tage des Festes, der von ihr den Namen führte. Wir kennen sie von attischen und von specifisch eleusinischen Denkmälern her. Auf attischen Münzen und Bleimarken findet sie sich häufig abgebildet[115]). Unter den Geräthen und Symbolen des eleusinischen Kultes, welche das Friesstück von dem grossen eleusinischen Altar schmücken[116]) ist sie inmitten angebracht und vor allem ziert sie als wichtigstes Attribut der grossen Göttinnen die Stirnseite des Korbes der kolossalen Kanephorenstatuen von Eleusis[117]). Während sie auf diesen Abbildungen

114) Athen. XI, p. 496 A. Πλημοχόη, σκεῦος κεραμεοῦν βεμβικῶδες ἑδραῖον ἡσυχῇ, ὃ κοτυλίσκον ἔνιοι προσαγορεύουσιν, ὥς φησι Πάμφιλος· χρῶνται δὲ αὐτῷ ἐν Ἐλευσῖνι τῇ τελευταίᾳ τῶν μυστηρίων ἡμέρᾳ, ἣν καὶ ἀπ' αὐτοῦ προσαγορεύουσι πλημοχόας· ἐνῇ δ ύο πλημοχόας πληρώσαντες, τὴν μὲν πρὸς ἀνατολὰς τὴν δὲ πρὸς δύσιν ἀνιστάμενοι, ἀνατρέπουσιν, ἐπιλέγοντες ῥῆσιν μυστικήν. cf. Pollux 10, 74, Hesych. s. v. und zur Erklärung A. Mommsen, Heortologie p. 224. 230 f. Ueber die Form des Kotyliskos O. Jahn, Einleitung zur münchener Vasensammlung p. XCVII f.

115) Beulé, Monnaies d'Athènes p. 154 ff. Mon. dell' Inst. VIII, tav. 32, 182. 196. 199—201. Auch auf diesen Münz- und Markenbildern ist in der Regel in jeden der Henkel ein Aehrenbündel eingesteckt, einmal (Beulé a. a. O. p. 344) sind sie einander zugeneigt, wie auf unserer Reliefvase. Originalexemplare dieser Plemochoë, an welchen zum Einstecken der Aehren besondere trichterförmige Oeffnungen angebracht sind, müssen die in Eleusis gefundenen, in der Ἐφ. ἀρχ. 1885 Taf. IX Fig. 5—7 abgebildeten Thongefässe sein, da sie (trotz der Bedenken von Robert, Griech. Mythol. p. 794[4] Anm. 1) offenbar in der Grundform des eigentlichen Gefässes Fig. 6 mit der stilisirten des genannten Altars übereinstimmen. Eigenthümlich ist die Vermehrung der Trichter in Fig. 5 u. 7; Fig. 8 u. 9 sind Einsätze für die Deckelöffnungen dieser Vasen. Unter den in Gräbern gefundenen Vasen scheinen Nachbildungen der Plemochoë nicht selten zu sein, vgl. z. B. die Form bei Stephani, Vasensammlung der Ermitage pl. III nr. 161. Die von mir verglichenen, wohl meist aus Unteritalien stammenden Beispiele sind sämmtlich nicht mit figürlichem Schmuck versehen.

116) Uned. antiqu. of Attica IV, 7. 1 = Kulturhist. Bilderatl. 14, 6, Boetticher im Philologus Bd. 24 Tafel zu p. 231, jetzt eingemauert an der Panagia Gorgopiko zu Athen.

117) Das Bruststück des einen Exemplars jetzt im Fitzwilliam Museum zu Cambridge: Michaelis, Anc. Marbl. in Great Britain p. 242 mit Tafel, hier die Plemochoë undeutlich, besser im Museum Worsleyanum tav. 18, 3 ed. Mil. Ein besser erhaltenes Exemplar befindet sich noch jetzt in Eleusis (O. Kern, Ath. Mitth. 1892, p. 137).

immer mit dem Deckel versehen ist und dadurch erst ihre kreiselförmige Gestalt erhält, ist sie auf dem Fries der Cumaner Vase deckellos, geöffnet um die Flüssigkeit aufzunehmen, die von den vielleicht vorher zur Besprengung des Altars oder der Mysten benutzten Garben niederträufelt. Ueber die Einzelheiten der Ceremonien des Plemochoentages sind wir nicht unterrichtet. Aus Athenaeus (Anm. 114) wissen wir nur, dass sie in Eleusis begangen wurden, dass man zwei Gefässe der genannten Art füllte, gen Osten und Westen stellte und dann unter Recitiren mystischer Formeln als Spenden für die Unterirdischen umstürzte[118]. Dieser Vorgang ist natürlich hier nicht geschildert, nur das Geräth zur Andeutung der Ceremonie vor die beiden Göttinnen von Eleusis, Demeter und Kora gestellt und durch die Anwesenheit der Priester die heilige Handlung als eine künftige angedeutet.

Die Erklärung dieser Vase ist ausführlicher behandelt worden als lehrreiches Beispiel für die untrennbare Verknüpfung formaler und inhaltlicher Korresponsion der Anordnung, ein Parallelismus der für das Verständniss der Einzelfiguren den unentbehrlichen Fingerweis giebt und dessen Bedeutung von Heydemann doch nur verkannt werden konnte, weil ihm wie Anderen vor und nach ihm das Gesetz der Responsion als solches in seiner durchgehenden Wichtigkeit nicht klar geworden war.

Auch unter den älteren Vorlagen der pompejanischen Wandbilder finden sich Beispiele dieser einfachsten Kompositionsweise. Hierher gehört das Gemälde

[Nr. 10] **Neapel, Museo nazionale nr. 1286** Helbig. Wandbild aus der Casa del citarista in Pompeji. Urtheil des Paris.

Photogr. Sommer nr. 1230. Zeichnung beim römischen Institut. (Das Original jetzt in der unteren Hälfte stark zerstört.)

Dargestellt sind in reliefartiger Aneinanderreihung die drei Göttinnen, Paris und Hermes. Den Hintergrund schliesst eine Mauer ab. Von den Göttinnen steht Aphrodite (*a*), die künftige Siegerin, am weitesten zurück, die Letzte wird die Erste sein, ein Zug, den auch die ältere Vasenmalerei verwendet[119]. Durch Sitzen ist Hera

118) O. Müller, Kleine Deutsche Schriften II, p. 275.

119) v. Duhn, Archaeol. Zeit. XL. 1882 p. 210.

(*b*) ausgezeichnet, anderseits Paris (*d*); es entsteht dadurch eine natürliche Alternirung von stehenden und sitzenden Figuren nach dem Schema

◡ ◡ ◡ ◡ ◡
a b c d e

Durch die verschiedene Abtönung des Hintergrundes wird dies noch mehr hervorgehoben, denn Athene (*c*), die überhaupt durch weiten Abstand von Hera (*b*) und Paris (*d*) abgesondert ist, steht vor einem hellbeleuchteten Theil der Mauer, die Nachbarfiguren Hera und Paris auf beschatteten Theilen derselben, so dass durch den Beleuchtungswechsel im Hintergrund eine Art Mitte betont wird. Diese Einfachheit der Komposition, der Ernst der Auffassung (Aphrodite ist noch voll bekleidet) und die eigenthümlih »harte und trockene« Koloristik weisen auf älteren Ursprung des Vorbildes. Winter hat neuerdings[120]) die Vorlagen der Gemälde dieser Gattung in die Zeit des Timanthes, Zeuxis und Parrhasios zurückzudatiren versucht.

B. Einreihig mit herausgehobener Mitte.

Auf der petersburger Mysterienvase aus Cumae war das Centrum zwar kenntlich gemacht, aber äusserlich nicht besonders ausgezeichnet. Ein Beispiel, wie dies mit malerischen Mitteln erreicht werden kann, giebt eine andere Vasendarstellung sehr verwandten Inhalts.

[Nr. 11] **Paris, Collection Tyszkiewicz.** Polychrome Hydria, gefunden in S. Maria di Capua. Die Eleusinischen Gottheiten.

Abgeb. Froehner, Collection Alessandro Castellani (Catalogue de vente. Rome) nr. 84 pl. 2 Mon. dell' Inst. XII tav. 35 (Helbig). Fröhner, Collection Tyszkiewicz pl. 9 und 10 (Vign. 2).

Das Schema ist:

◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡
c b | *A B* | *b' c'*

Hier sind die Mittel- und Seitenfiguren[121]) durch die Farbe be-

120) Eine attische Lekythos des berliner Museums. 55. berliner Winckelmannsprogramm (1895) p. 13 f. Vgl. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 66.

121) Am Nächsten soll sich mit dieser Vase berühren eine in der Samm-

stimmt auseinandergehalten. In den Seitenfiguren wiederholen sich dieselben Motive (Sitzen — Stehen, Sitzen — Stehen) ohne Inversion, d. h. beiderseits in derselben Aufeinanderfolge, und da sie auch in der Mitte wiederkehren, ist darin noch eine Art alternirender Reihung gegeben. Die beiden gut characterisirten und sicher zu deutenden Mittelfiguren *AB*, Demeter und Kora, sind polychrom behandelt, die beiden äusseren jeder Seite thongrundig roth. Aber es wird noch ein feiner Unterschied gemacht, indem die rechts neben der stehenden Kora befindliche jugendliche Göttergestalt auf



Fig. 2 = nr. 11.

einen weissgrundirten Nabelstein gesetzt ist, wodurch sie für das Auge des Betrachters koloristisch, wenigstens unterwärts, mit der polychrom gemalten Gruppe zusammenhängt. Noch mehr bindet diese drei Figuren eine sehr auffällige Motivangleichung zusammen. Demeter (*A*) und der auf dem Omphalos sitzende, mit Thyrsos und Fellgewand versehene Gott (*b'*) zeigen genau dasselbe Motiv in Umkehrung, sie sitzen beide im Profil nach auswärts gewendet, den Kopf aber einwärts gekehrt, stützen ein stabartiges Attribut (Scepter und Thyrsos) hochgefasst mit der äusseren Hand auf, während die andere am Körper herabhängt. Dazu wendet sich Kora diesem Thyrosträger zu, der seinerseits den Kopf zur ihr

lung der Archaeologischen Gesellschaft zu Athen unter Nr. 2722 aufbewahrte, noch nicht veröffentlichte Hydria nach Angabe O. Kern's Athen. Mitth. XVII. 1892, p. 133.

umkehrt. Die Erklärung muss also davon ausgehen, dass in diesen drei engverbundenen Göttern die zwei eleusinischen Hauptgottheiten Demeter und Kora gegeben sind, denen eine jugendlich männliche Gottheit untergeordneten Ranges, aber doch als zugehörig eng angeschlossen ist. In so nahem Verhältniss steht zu den beiden Göttern nach dem Zeugniss der Denkmäler nur Triptolemos. Haben wir also den eleusinischen Dreiverein Demeter-Kora-Triptolemos zu erkennen, so ist freilich noch zu erklären, warum der letztere hier in so ganz anderer Ausstattung erscheint, als sonst regelmässig auf Vasen oder in Reliefs. Auf die richtige Spur weist uns das Gegenüber dieser Thyrsosträgerfigur, nämlich die links neben Demeter stehende Scepterträgerin (*b*). Beide Figuren müssen nach dem Gesetz der natürlichen Entsprechung von rechts und links einen gewissen Bezug zu einander haben und wir finden ihn, wenn wir dieses Gegenstück des Thyrsosträgers genauer ins Auge fassen. Ein stolz aufgerichtetes Weib, mit langen, über Brust und Nacken reichgemustertem Aermelgewand und Mantel angethan, das Scepter an die Schulter lehnend, hat sie nichts Auffälliges ausser in dem orientalisirenden Gewand und besonders in ihrer Haartracht, langen unter der Haarbinde über die Schläfe herabfallenden künstlich gedrehten Lockenreihen. Es ist aegyptische Haartracht, auf den Münzbildern der Ptolemaeer gewöhnlich, aber auch aus anderen Denkmälern häufig zu belegen[122]. Nehmen wir diese Figur, die nach der Analogie

---

122) Die Haartracht der langen und steifen, über Stirn, Schläfe und Nacken herabfallenden, künstlich gedrehten Locken findet sich häufig auf Ptolemaeermünzen, vgl. z. B. das Münzbild des Ptolemaeos Philometor, Catalogue of greek coins in the Brit. Mus., the Ptolemies, pl. 19, 4, dasjenige der Libya oder Isis (Furtwängler Jahrb. d. Inst. IV. 1889, p. 83) ebda pl. 6, 7. 8. 10. Darnach ist auch der herkulanische Frauenkopf aus Bronze mit gleicher Frisur zu beurtheilen (Comparetti-de Petra, La villa Ercolanese tav. 6. Arndt, Griech. u. röm. Porträts Taf. 99/100 [der ihn freilich für männlich hält, aber ihn doch auch auf den »Fürsten eines afrikanisch-hellenischen Volksstammes« bezieht]). Nun findet sich das Porträt derselben Frau, in reiferen Jahren, in einem Granitkopf der kaiserlichen Sammlungen, der aus Aegypten stammt (Anz. d. Jahrb. VI. 1891, p. 175). Mit dem letzteren Bildniss geht wiederum das Porträt der Gemme des Lykomedes aus der Sammlung Tyszkiewicz (Jahrb. d. Inst. IV. 1889 Taf. 2, 2) überein und alle drei Bildnisse dürfen mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Berenike I von Aegypten, sicher wenigstens auf eine Königin aus dem Ptolemaeerhause bezogen werden (Furtwängler a. a. O. p. 84). Die Frisur war aus einer einheimisch-afrikanischen hervorge-

verwandter Darstellungen (z. B. Overb. K. Myth. Atlas Taf. 15, 22 a) zu schliessen, eine Lokalgottheit darstellt, als Personifikation der Ptolemaeerresidenz Alexandreia, so muss auch die ihr auf der andern Seite der Darstellung entsprechende ebenfalls ein Aermelgewand tragende Figur dem alexandrinischen Kreise angehören. Und erst durch diesen Fingerweis wird die Verkehrung des Genossen des eleusinischen Götterpaares in ein bakchisches Wesen verständlich, denn Triptolemos, für die Alexandriner der Erfinder des Pfluges[123]) wird hier dem Dionysos-Osiris[124]) angeglichen, der ebenfalls Erfinder des Pfluges ist. Es sind also nicht die Götter des attischen, sondern die des alexandrinischen Eleusis[125]) dargestellt und aus diesem Gedankenkreise müssen auch die beiden noch übrigen Figuren erklärt werden. Nur die eine von ihnen — die links von der »Alexandreia« erhöht sitzende, ein Tympanon schlagende Frauenfigur (*c*) — wage ich mit einiger Zuversicht zu benennen, es wird die Repräsentantin von Eleusis sein, die auf einer Kotyle des Hieron[126]) hinter der Triptolemos einschenkenden Persephone steht, hier

---

gangen, welche uns die alexandrinische Basaltfigur eines Negerknaben der Sammlung Demetrio in Athen (Athen. Mitth. 1885 Taf. 12, p. 382 ff.) verdeutlicht und die noch jetzt in Nubien zu Hause ist. Sie wurde deshalb als Abzeichen des Landes den neuen Mischgöttern des von den Ptolemaeern eingeführten Kultes gegeben (Furtwängler a. a. O. p. 83), von den Landesfürsten selbst getragen und ist so auch hier zur Charakteristik der alexandrinischen Lokalgöttin verwendet.

123) Otto Kern, de Triptolemo aratore im Genethliacon Gottingense (Hal. Sax. 1888) p. 102 ff. Ders. Ath. Mitth. XVI. 1891, p. 16. Drexler in Roschers Lexikon II, Sp. 448.

124) Die Gleichung Dionysos-Osiris findet sich schon bei Herodot 2, 145, öfters in Plutarchs Schrift über Isis und Osiris u. s. f., bildlich bezeugt z. B. in dem Mosaik des Sempronius von Ramleh bei Alexandrien (Nerutsos, Ἐπιγραφαὶ τῆς ἀρχαίας πόλεως Ἀλεξανδρείας p. 1 f.). Dasselbe reichgeschmückte Aermelgewand, wie auf unserer Vase trägt Triptolemos auf der petersburger Amphora nr. 350 (Compte-rendu 1862 pl. 4. 5. Overbeck, Griech. Kunstmyth. Atlas Taf. 16, 13 cf. Schreiber, Berichte d. 41. Philol. Versammlung p. 311). Hier ist aber auch die aegyptische Heimath des auf der Vase geschilderten Vorgangs (Aussendung des Triptolemos) durch die Ortsbezeichnung ΝΕΙΛΟΣ deutlich gemacht.

125) Ueber die Verpflanzung der eleusinischen Mysterien von Attika nach Alexandrien habe ich einige Bemerkungen in den Berichten der 41. Philologenversammlung in Görlitz p. 310 mitgetheilt. Eine umfassende Behandlung des Gegenstandes behalte ich einer besonderen Schrift vor.

126) Brit. Mus. E, 140, Mon. dell' Inst. IX, 43. Murray, Designs from

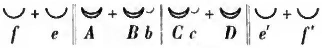
in ruhiger Haltung und ohne bezeichnendes Attribut, aber durch Namensbeischrift kenntlich gemacht. Wenigstens vermuthungsweise möchte ich für die ihr auf der anderen Seite entsprechende Lokalgottheit (*c'*) den Namen der neben dem alexandrinischen Eleusis gelegenen Ortschaft Nikopolis vorschlagen.

Etwas reicher gegliedert ist die Komposition eines Vasenbildes, welches Robert (Nekyia p. 43. Marathonschlacht p. 97) unter die »polygnotischen« gerechnet hat, jedenfalls nicht der Zeichnung wegen — denn diese ist mindestens um ein halbes Jahrhundert reifer, als der für Polygnots mittlere Zeit vorauszusetzende Stil —, sondern weil er in der Anordnung der Figuren polygnotischen Charakter findet. Ich meine die Vase:

[Nr. 12] **Bologna, Museo civico.** Krater r. F. schönen Stils, gefunden bei Bologna. Atalante und Hippomenes.

Abgeb. Museo italiano di antichità classica II tav. 2, A (Brizio). Engelmann, Bilderatlas zu Ovids Metamorphosen Taf. 20, 120. cf. Robert, Hermes XXII, 445 ff.

Suchen wir sofort und ohne Rücksicht auf die Sagenüberlieferung den künstlerischen Bau des Bildes zu erfassen. Er offenbart sich bei der strengen Regelmässigkeit der Anordnung dem ersten Blick.



Die Mitte ist durch aufrecht stehende Figuren auch räumlich ausgezeichnet, während an den Seiten sitzende und mit aufgestütztem Bein gebückt stehende Figuren nur die Hälfte der Bildhöhe beanspruchen. Diese äusseren Paare sind im Gegensinn völlig gleich geordnet; Figur *e'* wiederholt das Motiv von *e* nur in Umkehrung, *f'* ebenso dasjenige von *f*. In der Mitte wechselt je eine bekleidete ältere im Profil nach rechts stehende Figur mit einer nackten jugendlichen in Vorderansicht vgl. *A* mit *B*, *C* mit *D*. Dies ergiebt eine Art alternirender Reihung mit wechselnder Hebung und Senkung auch in der Stellung. Die beiden jugendlich athletischen Gestalten (*B* und *D*) stehen tiefer als die beiden bekleideten, und gleichsam

---

Greek Vases fig. 8. Overbeck, Griech. Kunstmyth. Atlas Taf. 15, 22a. Wiener Vorlegebl. A, Taf. 7.

im Vordergrund. Dass sie sich auf einen Wettkampf vorbereiten, zeigt ihre Thätigkeit. Das Mädchen (*B*) — ohne Zweifel ist es Atalante — ist im Begriffe, sich die Haare mit einem Tuch fest zu umschnüren, damit sie beim Wettkampf nicht hinderlich werden können. Der Knöchelschutz charakterisirt die Wettläuferin[127]). Der Jüngling (*D*) ist mit der Striegel oder dem Oelfläschchen beschäftigt, den Körper für den Wettlauf vorzubereiten. Neben beiden steht ein gymnastisches Geräth, links ein Waschbecken, rechts eine Stele, wohl die Ablaufsschranke andeutend. Diese Geräthe sind zwischen die Figurenpaare *AB*, *CD* gestellt, wie bei den äusseren Paaren zwischen *f* und *e*, *e'* und *f'* in gleicher Weise Bäume verwendet sind.

Dazu treten aber zwei Ergänzungsfiguren, die Halbfigur eines Jünglings (*b*), rechts oberhalb der Wettläuferin (*B*) — es soll wohl ein Freier der vielumworbenen Atalante sein, wie andere Freier an den Seiten zu sehen sind —, und Eros (*c*) rechts neben der sceptertragenden, mit Stephane und Schleier geschmückten Frau (*C*), welche dadurch als Aphrodite gekennzeichnet wird. Atalante und Aphrodite werden mit diesen Beifiguren zur wirklichen Mitte des Bildes und in ihnen ist das Grundthema der Darstellung — spröde Jungfrauenschönheit und werbende Liebe — angegeben. Was soll dann aber die bärtige Männergestalt (*A*) links neben Atalante bedeuten? Sie gruppirt sich mit Atalante (*B*), wie Aphrodite (*C*) mit Hippomenes (*D*) und wenn Aphrodite durch Ueberreichung der goldenen Aepfel den künftigen Sieg des Jünglings gewährleistet, so wird die mit ihr korrespondirende, durch diese Stellung und den Kranz ausgezeichnete Götterfigur nicht weniger Einfluss auf das Schicksal der beiden Wettkämpfer haben. Es ist Zeus, dessen Machtspruch die Verwandlung der beiden Liebenden herbeiführt und ihrer Vereinigung ein Ziel

---

127) Die eigenthümlich verkürzte Fussbekleidung der Atalante erinnert zunächst an das schnallenartige Band, an welchem die Mattei'sche Amazone des Vatikan den Reitersporn trägt (Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines s. v. calcar fig. 1007. Schreiber, Kulturhist. Bilderatlas Taf. 40, 3. Doch besteht der Unterschied, dass bei jenem Spornriemen sich die breitesten Theile naturgemäss über Spanne und Ferse des Fusses befinden, auf dem Vasenbild dagegen in der Knöchelgegend. Es ist also auf letzterer Darstellung, wie Robert nicht verkannt hat, ein Lederschutz für die Knöchel (περισφύριον), vielleicht auch für die empfindlichste Stelle der Fusssohle gemeint, daher an beiden Füssen angebracht, während der Sporn einfach getragen worden wäre.

setzt[128]), also Trennung des Liebesbundes veranlasst, während Aphrodite ihn hervorgerufen hatte.

Wenn so die geistige Responsion von *A* auf *C* und von *B* auf *D* zu weisen scheint, so ist doch damit kein sich kreuzender Rhythmus, keine Emploke nach Bergk'scher Theorie erwiesen, vielmehr sind die beiden Mittelpaare *AB* und *CD* durchaus gleichgeordnet und gleichwerthig, sie sind coordinirt und dürfen nicht in ihren Theilen, sondern nur als Gruppen auf einander bezogen werden. Insofern fehlt dem Bild eine eigentliche Mitte, wenn man nicht die ganze Reihe *A*—*D* als Mitte nehmen will.

Klarer zusammengefasst ist die Mitte in einem petersburger Vasenbild, welches Klein und Robert[129]) mit dem Maler Zeuxis in Verbindung gebracht haben.

[Nr. 13] **Petersburg, Ermitage nr. 1924.** Hydria von Juz-Oba (Krim), r. F. schönen Stils. Paris und Helena.

Abgeb. Compte-rendu 1861 pl. 5. Wiener Vorlegebl. C Taf. 1, 3. Vgl. Robert, Iliupersis p. 35.

Der Komposition liegt zu Grunde das Schema:



Paris (*A*) und Helena (*B*) bilden eine geschlossene Gruppe im Centrum des Bildes. Ihnen reiht sich jederseits eine Dienerin der

128) Bemerkenswerth ist seine Beobachterstellung, und dass Atalante von ihm nicht Notiz nimmt. Mit kurzem Stab, wie hier, erscheint er auch auf der Parisurtheilsvase Overbeck, Gall. her. Bildw. 10, 5 = Kunstmyth. Taf. 1, 32. Die Darstellung entspricht der Version bei Hygin. fab. 185. Robert hat a. a. O. p. 452 selbst angenommen, dass diese Fabel Hygins die Version der Eoee des Hesiod wiedergiebt und dass auf eben diese Version unser Vasenbild zurückgeht. Wenn er in der Figur des Zeus vielmehr den Vater Atalantens Schoineus erblicken will, »der eindringlich zu ihr zu sprechen scheine«, so widerspricht dem ausser der abgewendeten, eine Unterredung mit ihrem Nachbarn ausschliessenden Haltung der Jungfrau die Korresponsion welche den letzteren der Nachbarin des Hippomenes, Aphrodite, gleichwerthig macht, also eine Götterfigur verlangt, die auf das Schicksal Atalantens von demselben Einfluss sein muss, wie Aphrodite auf dasjenige des Hippomenes.

129) W. Klein, Archaeol.-epigr. Mitth. aus Oest. XII p. 113. Robert, Iliupersis p. 35.

Helena an (*C*, *C'*), über Paris und Helena zwei Eroten. Seitlich in der Höhe angeschoben zwei korrespondirende Paare von Zuschauenden, die inneren Figuren (*D D'*) stehend, die äusseren (*E E'*) sitzend. Diese unregelmässige, nicht rechteckige Rahmenbildung, welche bei einer Vase durch die Henkel veranlasst, durch Palmetteneinfassung oder sonstwie ornamental ausgeglichen werden konnte, wird dem Vasenmaler zuzuschreiben sein; sie dürfte für ein Tafelbild als Vorlage des Vasenbildes nicht vorausgesetzt werden.

Ganz dem Schema dieser Darstellung entspricht dasjenige eines bekannten Wandgemäldes, welches uns vielleicht von der Kompositionsweise der letzten Malergenerationen vor Apelles' Auftreten eine Vorstellung geben kann.

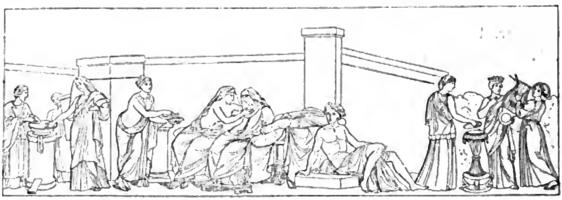


Fig. 3 = nr. 14.

[Nr. 14] **Vatikan, Bibliothek.** Gefunden auf dem Esquilin. Sog. Aldobrandinische Hochzeit.

Die Literatur bei Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen in Rom II nr. 951 p. 191 (éd. franç. II nr. 958.) = Fig. 3.

Das Schema ist

F E D ‖ *C A B C* ‖ *D' E' F'*

In dem Bilde sind Mitte und Seiten wieder scharf geschieden, aber nur durch Zusammenfassung oder Lockerung der Figurenordnung und dadurch, dass an der Stelle der Cäsur durch Abwendung der Figuren von einander die Scheidung markirt wird. Sonst ist durch Vereinfachung des architektonischen Hintergrundes noch eine ideale Raumeinheit gewahrt, z. B. ist die Thür, welche den Bräutigam (*C*) vom Thalamos und von der Braut (*B*) trennt, nicht an-

gegeben. Darin und in dem reliefmässigen Charakter der Darstellung zeigt sich der unentwickelte Stil der voralexandrinischen Zeit, den auch Helbig richtig erkannt hat. Die Figuren ordnen sich concentrisch von der Mitte aus: Aphrodite oder Peitho (*A*) neben der Braut (*B*) bilden das Centrum, rechts und links folgen eine Charis (*C*) und der Bräutigam (*C'*), beide auch inhaltlich auf einander bezogen, denn jene verkörpert den Inhalt des Sehnens des Jünglings. Die Seitengruppen (*FED*, *D' E' F'*) führen diesen Gedanken weiter durch, indem rechts durch Rauchopfer[130]) und Brautlied (Epithalamium), links durch Vorbereitung des Brautbades die Vollziehung des Ehebündnisses erläutert wird. Uebrigens wird der Parallelismus der Seitengruppen (*FED*, *D' E' F'*) nicht blos durch die Dreizahl der Figuren und durch die Hervorhebung der ersten inneren Figur (*D D'*), sondern auch durch ein in die Mitte beider Gruppen gesetztes Geräth (links ein Pfeiler mit Wasserbecken, rechts ein Rauchopferaltar) energisch betont.

In anderen Fällen, wo ein und dasselbe Thema in verschiedenen Behandlungen vorliegt, lässt sich die ältere Fassung an der strengeren Regelmässigkeit, die spätere an der grösseren Bewegtheit der Gruppirung erkennen. Beispiele geben zwei Darstellungen der Bestrafung der Dirke in pompejanischen Wandbildern.

[Nr. 15] **Neapel, Museo nazionale, Wandgemälde, comp. XXXVI. 9042.** Helbig nr. 1151.

Abgeb. Mus. Borb. XIV, 4. Photogr. Sommer nr. 9293.

[Nr. 16] **Pompeji, Reg. VI ins. 12. Domus A. Vettii.**

Abgeb. A. Sogliano, Il supplizio di Dirce in un dipinto pompeiano e il Toro Farnese, in den Atti della R. Accad. di Archeologia lettere e belle arti di Napoli XVII, 1 nr. 6. Journ. of hell. stud. XVI. 1896 p. 148 fig. 2 (Talfourd Ely). Vgl. A. Mau, Röm. Mitth. XI. 1896 p. 46. Photogr. Esposito nr. 210.

---

130) Es beweist nichts gegen den vorausgesetzten voralexandrinischen Ursprung der Vorlage dieses Wandbildes, dass in der römischen Nachbildung dem Thymiaterion die Form eines alexandrinischen Altars (Schreiber, Alexandrinische Toreutik. Abhandl. d. Kgl. S. Gesell. d. Wiss. Bd. XIV, 5 p. 441 Fig. 131, 3) gegeben ist. In solchem Beiwerk konnte der Kopist leicht ihm geläufige Geräthformen einsetzen. Doch halte ich auch noch die Entstehung des Originals in Apelles' Zeit (die Robert, Die Marathonschlacht in der Poikile. 18. Hallisches Winckelmannsprogr. p. 100 bevorzugt) für möglich.

In der ersteren Behandlung fallen Mitte und Seiten des Bildes noch ganz auseinander. Der Stier (*A*) mit Dirke (*B*) bildet das Centrum, je zwei Figuren in ruhiger Haltung flankiren diese Mittelgruppe, links Zethos (*D*) in sehr gemessener Bewegung und Antiope (*C*), die in feierlicher Würde die beginnende Aktion mit der ausgestreckten Rechten hemmt, anderseits Amphion (*D'*) und ein Paidagog (*C'*), anscheinend in kühlem Disput über die Zulässigkeit eines solchen Strafgerichts. Die Anordnung ist also



Von echter Leidenschaft ist dagegen die zweite Darstellung erfüllt, obgleich sie ebenfalls noch eurhythmisch nach dem Schema



gegliedert ist. Auch hier sind Stier (*A*) und Dirke (*B*) in die Mitte gestellt, die beiden Söhne der Antiope an die Seiten (*C C'*). Aber welch kühner Chiasmus äussert sich in den beiden, das Bild diagonal durchschneidenden, sich kreuzenden Figuren des sich bäumenden Stiers und der an ihn gefesselten Heroine und wie schön wird die ganze viertheilige Gruppe durch die Silhouetten der beiden, energisch bewegten Jünglinge nach aussen abgeschlossen. Ohne Zweifel liegt dieser letzteren Komposition eine reifere Schöpfung der hellenistischen Epoche zu Grunde, die von der berühmten farnesischen Gruppe zeitlich nicht allzuweit abstehen kann[130a]), während die Erfindung des ersteren Bildes wahrscheinlich in die Zeit vor Alexander fällt.

Ein Fortschritt vollzieht sich durch Uebergang von der einfachen Figurenreihung zur doppelten. Es wird dadurch eine grosse Reihe neuer Ordnungsmöglichkeiten gegeben, von denen nur einige besonders wichtige herausgehoben werden sollen.

130a) Auch Sogliano a. a. O. hält das Wandbild für eine freie, malerisch umgedachte Nachbildung der Gruppe des farnesischen Stiers.

II. Zweireihig.

A. Mit Auflösung in lockere Zweifiguren-Gruppen.

a. Ohne Centrum.

[Nr. 17] **Pelike aus Tanagra,** r. F. schönen Stils. Gigantenkampf. Abgeb. Ἐφ. ἀρχ. 1883 πιν. 7. Engelmann, Bilderatlas zu Ovids Metamorph. Taf. 1 nr. 2.

Schon bei einer flüchtigen Durchsicht der Tafeln 4 und 5 des Atlas zu Overbecks Kunstmythologie zeigt sich, wie in den Vasenbildern, welche den Gigantenkampf darstellen, mit dem Fortschreiten des Könnens des Malers sich auch sein Gefühl für Klarheit und rhythmische Gliederung der Anordnung ausbildet, bis endlich die einreihige Schilderung bei Kompositionen von der grossartigen Schönheit der Kylix des Malers Aristophanes in Berlin (Taf. 5, 3 a. b) anlangt, die malerische Darstellung den Vorwurf mit solcher Kühnheit behandeln lernt, wie ihn das Bild des neapler Eimers Ov. Taf. 5, 8 zeigt.

Eine weitere Entwicklungsstufe finden wir in dem Bilde nr. 17. Aus der alternirenden Reihung, die oben in nr. 8 analysirt wurde, konnte leicht eine zweireihige Darstellung dadurch entstehen, dass die Götter über die Giganten gestellt wurden, wodurch ihre Ueberlegenheit und der Uebermuth der Anstürmenden um so deutlicher hervortrat, vor allem aber die Einzelfiguren sich freier entfalten konnten. Das Schema des Bildes ist folgendes:



Also noch immer alternirende, aber auf- und niedersteigende Reihung, wobei Anfang und Ende dadurch verstärkt werden, dass (*A*) als Reiterfigur ein grösseres Volumen erhält, während die Zusatzfigur (*G*), welche mit (*F*) zusammen das Gegengewicht zu (*A*) darstellt, das Bild rechterseits zum Abschluss bringt. Die Darstellung ist auf beiden Seiten von Palmetten umrankt.

[Nr. 18] **Ehemals Sammlung Fittipaldi, dann Sammlung des Prinzen Jérôme Napoléon.** Krater, r. F. schönen Stils, aus Anzi. Oberer Streifen (I): Die trauernde Phaidra. Unterer Streifen (II): Theseus bei der Hochzeit des Peirithoos.

Abgeb. Ann. e Mon. dell' Inst. 1854 tav. 16 (Braun). Engelmann, Bilderatlas zum Homer II Taf. 15, 93. Ders. Bilderatlas zu Ovids Metamorphosen Taf. 21, 131 = Fig. 4. Vgl. Heydemann, Arch. Zeit. 1872 p. 158 ff. Kalkmann ebda. 1883 p. 62 ff. J. Vogel, Scenen euripideischer Tragödien in griech. Vasenbildern p. 66 f.

I. In der oberen Darstellung sind die Figuren nach dem Schema

◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡
a *b* *c* *d* *e* *f*

locker aneinander gereiht, doch so dass immer zwei in Verkehr mit einander stehen. Die erste (*a*), dritte (*c*) und fünfte (*e*) Figur von links



Fig. 4 = nr. 18.

wiederholen denselben Gestus der Ansprache, wodurch noch der Eindruck einer Art von Alternirung hervorgerufen wird. Hauptfigur ist ohne Zweifel die sitzende Frau (*b*), welche — wie ihre Haltung und der auf sie zufliegende Erot zu erkennen geben — in Liebestrauer versunken ist, nicht die beiden Mädchen in der Mitte, die ebenso

wie die übrigen Personen nur die Wirkung des Kummers der liebessiechen Phaidra auf ihre Umgebung veranschaulichen. Das Lager — ein Hinweis auf die Richtung, die ihre Gedanken nehmen — ist als Leitmotiv geschickt in die Mitte gestellt, wie auch in anderen noch zu besprechenden Fällen. Der Pädagog (*e*) muss als Parallelfigur zu Phaidra nächst ihr in dem Vorgange eine Hauptrolle spielen; er ersetzt den fehlenden Hippolytos. So erklärt, ist zwischen dieser und der unter ihr befindlichen Darstellung (II) kein geistiger Zusammenhang[131]), wohl aber sind die Hauptfiguren hier wie dort an dieselbe Stelle gerückt.

II. Das zweite Bild ist streng eurhythmisch geordnet nach dem Schema

$$\begin{array}{cc|cc|cc} \smile & \smile & \smile & \smile & \smile & \smile \\ D & C & A & B & C' & D' \end{array}$$

In der Mitte der Kentaur Eurytion (*B*), welcher sich der Lapithenbraut Laodameia (*A*) zu bemächtigen sucht. Von beiden Seiten nahen zu ihrer Befreiung die Freunde Peirithoos (*C*) und Theseus (*C'*), die inhaltlich und durch Gleichheit des Motivs mit einander korrespondiren, ebenso die sich an sie anschliessenden Figuren zweier nach aussen fliehender Frauen (*D* und *D'*).

b) Mit Centrum.

[Nr. 19] **Neapel, Museo nazionale.** Racc. Cum. 239 (Heyd.). Aryballos, r. F. schönen Stils, aus Cumae. Amazonenschlacht.

Abgeb. Bull. archeol. nap. N. S. IV, 8. Mus. Borb. XVI, 18. Fiorelli, Vasi Cumani tav. 8.

Furtwängler und Winter[131a]) nahmen an, dass die Darstellung

---

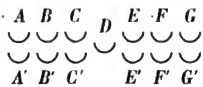
131) Wilhelm Fröhner (Catalogue d'une collection d'antiquités. Paris 1868 p. 61 ff.) suchte ihn herzustellen, indem er die trauernde Frau des Oberstreifens mit der inschriftlich gesicherten Laodameia des zweiten Bildes identificirte. In diesem Falle wäre die Veränderung der Charakteristik auffällig und der Pädagog nicht recht zu erklären. Es geht ebensowenig an der Braut des Peirithoos in der Mädchenfigur *d* vor dem Lager wieder zu erkennen, obgleich die Aehnlichkeit hier eine grössere ist und die Stellung in der Mitte des Streifens für sie zu passen scheint. Denn Eros und die Amme (*a*) würden sich bei dieser Erklärung an falscher Stelle befinden. Die Amme macht auch unmöglich die trauernde Frau mit Engelmann (Bilderatlas zum Homer, Text zu Tafel 93) etwa als Aphrodite zu erklären.

131a) Furtwängler, Samml. Sabouroff p. 7. Winter, Die jüngeren attischen Vasen p. 36.

direct von Phidias und zwar von dessen Amazonenschlacht am Schild der Parthenos abhängig sei. Dies ist unmöglich, wenn es nicht blos von Entlehnung einzelner Motive, sondern von der Gesammterfindung, von der Komposition verstanden werden soll. Denn die letztere ist durchaus einheitlich und der Bildfläche der Vase entsprechend geordnet.

Robert[132]) dagegen rechnet das Vasenbild zu denjenigen mit »polygnotischer« Kompositionsweise und sucht mit Milchhöfer das Vorbild in der monumentalen Malerei, in dem polygnotischen Gemälde des Theseion. Die Darstellung zeigt eine Verstreuung der Figuren über die Bildfläche, welche Robert für Polygnot in Anspruch nimmt und deshalb seiner Rekonstruktion zu Grunde legt. Aber sie ist durchaus nicht identisch mit der Figurenvertheilung der anderen, von Robert »polygnotisch« genannten Vasen. In Wirklichkeit sind diese Vasen[133]) nicht durch ein einheitliches Ordnungsprinzip unter einander verbunden. Höchstens kann man das, was ihnen in der Anordnung gemeinsam ist, als Prinzip der Raumfüllung durch Einzelfiguren oder lockere Gruppen bezeichnen. Im Uebrigen finden sich unter ihnen kompositionell oft sehr bedeutende Unterschiede, wie sich im Einzelnen noch zeigen wird.

Was das Cumaner Vasenbild betrifft, so ist hier die Anordnung noch von der grössten Einfachheit und stellt sich im Schema wie folgt dar:



Die Kämpfenden stehen in gleichmässigen Abständen zweireihig übereinander. Nur in der Mitte ist eine Figur (*D*), beide Reihen verbindend, als Centrum eingeschoben. Die an sie angrenzenden Figuren sind mit Bezug auf diese Mitte eurhythmisch geordnet, die beiden oberen (*C* und *E*) mit im Gegensinn sich entsprechender Bein-

132) Robert, Nekyia p. 44 nr. 4. Marathonschlacht p. 48. Milchhöfer, Jahrb. d. Inst. IX, 1894 p. 69.

133) Aufgezählt von Robert, Nekyia p. 43 f. nr. 1—9; cf. denselben Marathonschlacht p. 97 f.

stellung einwärts gewendet, die beiden unteren (*C'* und *E'*) ebenso nach aussen gekehrt. Die Beinstellung von *C* wiederholt sich in *B*, die von *E* in *F*. Das Alles müsste in seiner steifen Regelmässigkeit sehr nüchtern wirken, wenn nicht mit feiner Berechnung eine Reihe von Kontrasten den allzu grossen Gleichklang beleben würden. So ist links oben ein Grieche zwischen zwei Amazonen gestellt, der nackte Held zwischen zwei reichgekleidete Gegnerinnen; das umgekehrte (eine Amazone zwischen zwei nackten Kriegern) findet sich auf der entgegengesetzten rechten oberen Seite. Eine gewisse Gruppenbildung wird dadurch angestrebt, dass je zwei Figuren im Kampf mit einander begriffen sind. Aber diese lockeren Gruppen sind nur im unteren Feld regelmässig vertheilt, während im oberen Felde die Mittelfigur (*D*) mit dem Gegner rechts über ihr (*E*) in Verbindung gebracht ist, was eine Verschiebung der Gruppen veranlasst. Der Fortschritt zur grösseren Freiheit im Vergleich zu der Komposition von nr. 17 ist in diesen und anderen Zügen offenbar.

Während der Maler dieser Vase noch mit dem feinsten tektonischen Gefühl den gegebenen Raum ausnutzt, indem er jede Figur als unverrückbares Glied eines Ganzen wirken lässt, ist in einem anderen Falle die Ausführung der Erfindung nicht ebenbürtig. Ich meine die Vase

[Nr. 20] **Ruvo, Museo Jatta nr. 1093.** Amphora, r. F. schönen Stils, aus Ruvo. I. Dionysos und sein Thiasos. II. Apollon und Marsyas im Wettkampf.

Abgeb. I. Heydemann, V. Hallisches Winckelmannsprogramm 1880. — II. Mon. dell' Inst. VIII tav. 42, 1. Overbeck, Griech. Kunstmyth. Atlas Taf. 25, 5 (Text Bd. III. Apollon p. 426 ff.). Weizsäcker, Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi, Vignette zu S. 19.

Die Darstellung der Rückseite (II.), um mit dieser zu beginnen, ist in lockere Zweifigurengruppen aufgelöst, die je aus einer stehenden und einer sitzenden oder das eine Bein aufstützenden Figur bestehen. Hauptgruppe ist zweifellos die der Athena (*B*) mit dem inschriftlich gesicherten Marsyas (*A*), der hier auffälligerweise das Musikgeräth seines Gegners Apollon spielt[134]). Letzterer (*e*) ist mit

---

134) Man könnte meinen, der Vasenmaler, welcher seine Vorlage (wie noch zu zeigen sein wird) durch Verrücken der Gruppen sehr stark verdorben hat, habe auch willkürlich dem Gegner Apolls statt seiner Flöten die apollinische

seiner Schwester (*f*) in die unteren Regionen des Bildes verwiesen. Die Gefährten des Marsyas — ein Satyr (*d*) mit der Beischrift ΣΙΜΟΣ und eine Mänade (*c*), jener mit einem wohl für den Sieger (nach seiner Meinung natürlich Marsyas) bestimmten Kranz in den Händen — bilden den natürlichen Gegensatz zu den Letoiden und stehen demgemäss im unteren Theil des Bildes ihnen gegenüber. In den oberen Ecken sind noch zwei Gruppen untergebracht. Rechts Hermes (inschriftlich) und eine königliche Frau mit Scepter, die Overbeck vielleicht richtig Leto genannt hat, links eine jugendliche Gestalt (*D*), der die Beischrift den Namen Hebe giebt, neben einer matronalen Figur (*C*) mit Schleier und Krone, vermuthungsweise Hera zu nennen, als Mutter der Hebe und Gegnerin der Leto. Vor Marsyas steht, seinen Spielversuchen aufmerksam zuschauend, in stolzer Haltung Athena (*B*).

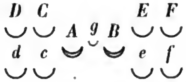
Dass die Gruppen noch keine Inversion zeigen, mit anderen Worten, dass die stehenden Figuren nicht sämmtlich nach aussen, die durch Sitzen oder sich Aufstützen verkürzten nach innen gestellt sind, giebt der Komposition noch einen Zug von Unreife. Anderseits könnte es wie Absicht des erfindenden Künstlers erscheinen, dass die rechte Figur jeder Gruppe eine weibliche Standfigur mit langen Gewändern ist und dass die linke Figur (mit einer Ausnahme) an Höhe hinter ihr zurückbleibt, wodurch noch eine Art von Alternirung entsteht.

Schwerlich aber war der Vasenmaler auch der Erfinder des Bildes. Er entlehnte die Darstellung einer gedrängteren Vorlage, die er zur Füllung seiner breiteren Bildfläche auseinandergezogen und auch sonst durch Verschieben der Gruppen verdorben hat. So erklärt sich die mangelhafte Raumausnutzung, vielleicht auch die ungewöhnliche Verwendung der Nike (*g*), die jetzt ein müssiges Gespräch mit Hermes führt, im Vorbild des Malers doch wohl des Winkes ihrer Herrin Athena wartete oder vor dem künftigen, jetzt

---

Kithar in die Hände gegeben. Doch zeigt das Bild des berliner, aus Caere stammenden Kraters etruskischen Stils nr. 2950 Furtw. (abgeb. Arch. Zeit. 1884 Taf. 5. Overbeck, Kunstmyth. Atlas Taf. 25, 1), dass in der That eine (literarisch nicht nachweisbare) Version existirt haben muss, wonach Marsyas im Wettstreit mit Apoll sich der Leier desselben bediente.

unter ihr sitzenden Sieger Apollon stand. Als Grundschema der Originalfassung dürfen wir also voraussetzen[135]):



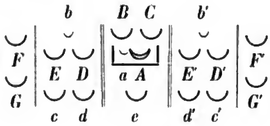
Noch stärkere Verschiebungen zeigt das figurenreichere Hauptbild (I.) derselben Vase, welches Heydemann im 5. Hallischen Winckelmannsprogramm veröffentlicht hat. Mit eben der Ungeschicktheit, welche der Maler in den zum Theil arg verzeichneten Körperverhältnissen seiner Figuren verräth, hat er auch nicht fertig gebracht ihre Anordnung innerhalb der Bildfläche aus der Vorlage genau zu übertragen. Doch ist auch hier die ursprüngliche Eurhythmie noch deutlich zu erkennen. Schon Heydemann[136]) übersah nicht »die strenge Symmetrie der Composition« und zwar sind Gegenstücke die Eckfiguren beider Seiten, links Eudaimonia (*G*) und die Satyrhalbfigur (*F*) über ihr, rechts Oinopion (*F'*) und die verhüllte Frau (*G'*) unter ihm. Ferner sind Eudia (*D*) mit Simos (*E*) zur Linken und Oreias (*D'*) mit Silenos (*E'*) zur Rechten korrespondirende Gruppen ohne Inversion und hier fällt namentlich in die Augen, wie sich die beiden Standfiguren der Eudia und Oreias im Motiv und in der ganzen Ausstattung gleichen. In der unteren Reihe sind Hebe (*d*) mit ihrem Rehkalb (*c*) und der Satyr Sikinnos (*d'*) mit dem Maulthier (*c'*) als gleichgebaute Gruppen auf einander zu beziehen. Vor den Figuren der Eudia und Oreias steht in der Höhe je ein Erot; der linke (*b*) ist Eros genannt, der rechte (*b'*) Pothos. Die Mitte ist scharf herausgehoben durch das Lager, auf welchem Dionysos (*A*) Platz genommen hat,' neben ihm steht Himeros (*a*) beschäftigt ihm die Sandalen anzulegen. Offenbar rüstet man zum Aufbruch, wie das Anschirren des Maulthieres beweist, während der Faulste unter den Genossen des Dionysos, der (ursprünglich) unter dessen

---

135) Dasselbe Schema — mit der Aenderung, dass statt der vier Eckgruppen Einzelfiguren auftreten und die Mitte voller ausgestattet ist — zeigt die Opheltesvase Bull. arch. nap. II tav. 5 = Overbeck, Gall. her. Bildw. 4, 2. Vgl. auch das Vasenbild Bull. nap. N. S. V tav. 13.

136) 5. Hallisches Winckelmannsprogramm p. 9.

Kline ausgestreckt liegende Silen (*e*), noch immer der Ruhe pflegt. Durch die Verschiebung der ganzen unteren Reihe ist er mit den angrenzenden Figuren arg nach links gerathen. Die Originalfassung hatte also das Schema:



B. Undulirende Reihung, concentrisch geordnet.

[Nr. 21] **Ruvo, Museo Jatta nr. 1095.** Krater, r. F. schönen Stils. Phineus und die Boreaden.

Abgeb. Mon. dell' Inst. III tav. 49. Roschers Lexikon der griech. und röm. Mythol. I. Sp. 800; = Fig. 5. Vgl. Robert, Nekyia p. 43 n. 2.

Robert stellt a. a. O. die Vase zu denen, in welchen er polygnotische Kompositionsweise findet, bemerkt jedoch, dass »eine polygnotische Originalkomposition nicht zu Grunde zu liegen scheine«. Dagegen sei »nicht unwahrscheinlich, dass einzelne Argonautenfiguren dieses Kraters demselben Mikonischen Gemälde entlehnt sind, auf das der pariser Argonautenkrater zurückgeht«[137]).

Der Vermuthung einer stückweisen Entlehnung steht entgegen, dass die Erfindung des Bildes in hohem Maasse einheitlich und geschlossen ist. Es gehört zu den künstlerisch reifsten Produkten der antiken Vasenmalerei[137a]) und legt als solches den Gedanken an Entlehnung aus einem für andere Zwecke geschaffenen Gemälde nahe. Die an falscher Stelle vorgenommene Theilung der Abbildung

137) [In der Abhandlung »Die Marathonschlacht in der Poikile« p. 63 hat Robert diese Vermuthung wieder zurückgenommen und dafür die früher zurückgewiesene Ansicht aufgestellt, dass das Vasenbild auf ein anderes Gemälde aus der Schule Polygnots zurückgehe, nämlich dasjenige, auf welches Aeschylos in den Eumeniden 50 ff. mit den Worten anspielt: εἶδον ποτ᾽ ἤδη Φινέως γεγραμμένας δεῖπνον φερούσας. Ebenso urtheilt P. Girard, de l'expression des masques p. 113 (Rev. des études grecques 1895).]

137a) Merkwürdigerweise erklärt Milchhöfer (Jahrb. d. Inst. IX p. 75 n. 48) den Phineuskrater »nur für eine frühe unteritalische Kopie halten zu können.«

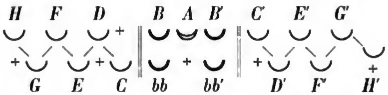
in den Monumenti setzt das Mittelstück der Komposition irrigerweise ans Ende, ein Fehler der in untenstehender Vignette verbessert ist.

Das Centrum wird gebildet von Phineus (*A*), der unter sich den Tisch mit den besudelten Speisen hat und von vier Begleitern umgeben ist. Rechterseits wird die Vertreibung der Harpyien (*C'*, *E'*) durch die Boreaden (*B'*, *D'*) geschildert, wobei die Figuren



Fig. 5 = nr. 24.

regelmässig abwechselnde Hoch- und Tiefstellung zeigen. Unterhalb der Schlussfigur (*H'*) Häufung des Beiwerks (Schild und Urne) zur Verstärkung des Abschlusses. Linkerseits die Argonauten wiederum in auf- und absteigender Reihung. Das im Schema mit + bezeichnete Beiwerk — links die Argo und ein Brunnenbecken, rechts Geräthe und Waffen — wird raumfüllend eingeschoben. Die Anordnung ist also:



Hinsichtlich der Komposition haben zwei andere Vasenbilder eine auffallende Verwandtschaft mit dieser Darstellung. Beide schmücken Gefässe derselben Form und stammen, wenn auch nicht aus demselben Atelier, so doch aus dem gleichen Fabrikationsort Athen und aus der gleichen Epoche.

[Nr. 22] **Berlin nr. 2471.** Aryballos, r. F. schönen Stils, gefunden zu Trachones bei Athen. Tanzende Maenaden.

Abgeb. Dumont, Céramiques de la Grèce propre pl. 12. 13. Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 55.

»Polygnotische Komposition« nach Robert, Nekyia p. 43 nr. 3.

Strenge Alternirung von Hoch und Niedrig, die nur in der Mitte (*A B*) mit Absicht aufgegeben ist. Als Hauptgruppe wird sehr

bestimmt Dionysos mit seiner nächsten Umgebung abgesondert. Er selbst (*A*) und sein nächster, mit seinem Namen Κῶμος die Situation verdeutlichender Begleiter (*B*) sitzen einander zugekehrt in der oberen Reihe im Centrum, während der Abschluss dieser Hauptgruppe durch zwei aufrecht stehende, dieser Mitte zugewendete Mänaden (*D* und *D'*) — die einzigen stehenden Figuren des Bildes — sehr augenfällig bezeichnet wird. Zwischen diesen Grenzfiguren und dem Hauptpaar in der Mitte ist rechts eine gelagerte Mänade (*C'*), links eine sitzende mit einer vom Schwärmen ermatteten Gefährtin in den Armen (*C*) eingeschoben. Dass in dieser Weise eine Einzelfigur einer Gruppe gegenüber gestellt wird, ist eine ungewöhnliche Freiheit, einer von den nicht häufigen Zügen, wo der Maler das Bedürfniss fühlt in die Regelmässigkeit der Anordnung durch eine Dissonanz, eine rhythmische Härte mehr Abwechselung zu bringen. Doch decken sich in Gruppe *C* die Figuren zu einem grossen Theil, so dass ihre gemeinsame Silhouette über die der Einzelfigur *C'* nicht wesentlich hinauswächst.

Die andere Hälfte des Bildes gleicht in der Anordnung durchaus den beiden Seitenstücken des Phineusbildes [nr. 21]. In wellenförmiger Reihung folgt je eine tiefstehende Figur auf eine hochgestellte. Theilt man diese Kehrseite der Komposition in der Mitte, so entstehen zwei Abschnitte von gleicher Figurenzahl und Anordnung, welche das Hauptbild eurhythmisch einfassen nach dem Schema



G F E D C A B C' D' E' F' G'

Auf diese natürliche Theilung der Komposition hat aber der Maler (der demnach gewiss nicht der Erfinder des Bildes war) nicht Rücksicht genommen. Er hat nicht Dionysos und den Silen Komos sondern die tanzende Phanope (*D*), die linke Eckfigur der Centralgruppe in die Mitte der Vorderseite gerückt. Deshalb sind auch nicht die Antheia genannte Mänade (*G*) und der Silen (*G'*) auf die Mitte der Kehrseite unter den Henkel gekommen, sondern die Mänaden Chrysis (*E'*) und Kisso (*F'*), welche rechts von dem Hauptbild (*D* bis *D'*) die undulirende Reihung beginnen.

[Nr. 23] **Brit. Museum E 695.** Aryballos, r. F. schönen Stils, aus Basilicata. Aufzug eines orientalischen Königs.

Abgeb. Mon. dell' Inst. I, 50. Müller-Wieseler D. a. K. II, 38. 447. Arch. Zeit. 1844 Taf. 24 = Fig. 6. Vgl. Ath. Mitth. 1892 p. 436 f.

Der Perserkönig (*A*), den Scepter und Tiara, sowie der ihm vorangetragene Wedel als solchen kennzeichnen, bildet auf einem Kamel reitend die Mitte des Zuges. Saitenspieler und Paukenschläger gehen voraus und folgen, wiederum in undulirender Reihung.

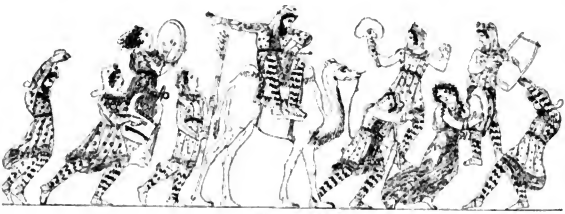
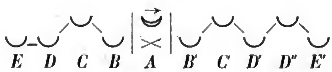


Fig. 6 = nr. 23.

Um die Längsrichtung des in lebhafter Bewegung begriffenen Zuges zu betonen, ist an der Spitze desselben eine Figur (*D''*) zugesetzt. Anfangs- und Schlussfigur (*E*, *E'*) zeigen im Gegensinn dasselbe Motiv eines orgiastisch tanzenden, beide Arme über den Kopf zusammenschlagenden Persers. Die Anordnung also:



Eine Gruppe für sich bilden die nächsten Vasenbilder. Robert hat sie in seine Liste »polygnotisch komponirter« Darstellungen nicht mit aufgenommen. Ob er sie trotzdem zurechnet (da er ja nur »eine Auswahl besonders charakteristischer Beispiele« geben wollte) oder von ihnen trennt, muss dahin gestellt bleiben. Dagegen sind sie vielleicht von anderer Seite her für Polygnot in Anspruch genommen worden.

Erinnert man sich der Vorstellung Brunns[138]), dass die Anordnung der Figuren in den delphischen Wandbildern nicht in streng getrennten Reihen bestanden habe, sondern »dass sich diese Reihen durch Vermittlungsglieder in auf- und absteigenden Linien untereinander verbanden«, so wird man, um diese Vorstellung zu beleben, am besten die Kompositionsweise der nachstehend anzuführenden Vasenbilder heranziehen können.

Aber man darf nicht übersehen, dass diese Anordnung durch die Henkel der Vasen selbst sehr stark mit bedingt, wenn nicht ausschliesslich durch sie hervorgerufen ist. Die Henkel sind es, welche die Darstellung in Abschnitte zerlegen. In allen Beispielen enthält der von den Henkeln eingefasste Raum die Hauptscene. Mit einer Ausnahme ist die eigentliche Darstellung innerhalb dieser von den Henkeln begrenzten Bildfläche abgeschlossen, während der mit den Henkeln zusammenhängende Raum für Nebenfiguren verwendet wird, welche den Hauptgedanken bedeutsam ergänzen und erweitern sollen.

Sind aber Bild und Vase so eng mit einander verbunden, so ist eine Entlehnung des Bildes, eine Uebertragung aus einer Vorlage mit geschlossener, durch Henkel nicht getheilter Bildfläche nicht wahrscheinlich. Sie würde wenigstens eine Umformung und Anpassung für die veränderten Raumbedingungen erfordert haben.

[Nr. 24] **Berlin 2634. Furtw.** Hydria, r. F. schönen Stils, aus Vulci. Kadmos im Kampf mit dem Drachen.

Abgeb. Gerhard, etrusk. u. camp. Vasenb. Taf. C, 1—6. Welcker, A. D. III, 23. 1. Wiener Vorlegebl. Ser. I, 7. Engelmann, Bilderatlas zu Ovids Metam. Taf. 4, 26. Roscher, Lexikon d. Myth. II, 837 = Fig. 7.

Gegenstück zur Nr. 26, beide von derselben Hand (Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium p. 743).

Die Mitte der Darstellung bilden Athena (*A*) und der die Quelle hütende Drache (*B*), beide auf einen mittleren Plan gestellt. Neben ihnen, aber tiefer befindlich, sehen wir rechts die lokal bezeichnende Göttin Theba (*C'*), links den heranstürmenden Kadmos (*C*). Mit diesem ist gedanklich eben so eng seine Schutzgöttin Athena verbunden, wie die Schlange mit der Lokalgöttin Theba. Raumfüllend

138) Gesch. d. Griech. Künstler II, 35.

wird vor Athena ihre Nike (*a*) verwendet, vor Theba ein Erot (*c*). der freilich einen sofort einleuchtenden Sinn haben würde, wenn er vor Harmonia, dem Preis des Kampfes, stände[139]), in der jetzigen Verbindung aber auch durch Welckers künstliche Erklärung nicht verständlich wird. Beiderseits erweitert sich die Scene durch Harmonia (*D*), die künftige Gattin des Kadmos, und Demeter Thes-



Fig. 7 = nr. 24.

mophoros (*D'*), die uralte Stadtgöttin Thebens, deren Heiligthum einst das Haus des Kadmos war[139a]), jene hinter Kadmos sitzend, diese über Theben (eigentlich hinter ihr) zu denken. Dass beide (*D* und *D'*) korrespondirende Figuren sind, zeigt die Gleichheit des Motivs mit der gebotenen Inversion, und nur die ungeschickte Raumvertheilung[140]) hat verschuldet, dass in dem knapp gewordenen Raume vor

139) Nach Crusius ansprechender Deutung bei Roscher, Lexikon II, 836. Uebrigens fallen Nike und Eros hier, wie fast immer und wie ähnliche Beifiguren bei Polygnot, kompositionell nicht ins Gewicht.

139a) Paus. 9, 16. 5; vgl. Roscher, Lexikon II, 1290.

140) An Nachlässigkeiten anderer Art hat es der Maler nicht fehlen lassen. Die mangelnde Charakteristik der Frauenfigur *F* bei Hermes und zwei bedeutungslose Füllfiguren (Eros und der Knabe mit dem Reifen) sind Beweis dafür. Bessere Raumvertheilung zeigt das Gegenstück zu dieser Vase, die berliner Hydria 2633 (= Nr. 26 unserer Liste), welche Furtwängler (Beschreib. der Vasensamml. im Antiquarium p. 743) demselben Maler zuschreibt. Aber auch hier ist der Knabe auf dem Delphin so wenig zu erklären, wie dort der Eros vor Theba, wenn man nicht eine gesuchte Anspielung auf die künftige Meerfahrt des Paris annehmen will. Es liegt in der Natur der undulirenden Reihung, dass sie Füllfiguren nothwendig macht. Benutzte der Maler als Vorlage ein einreihiges Bild, so musste er diese Zusatzfiguren selbst erfinden. Vielleicht erklärt sich daraus die Schwäche in der Erfindung und Charakteristik dieses Beiwerks, dem je nach Gelegenheit verschiedene Bedeutung beigelegt werden kann, z. B. dem Knaben mit dem Reifen, der sowohl im Parisurtheil nr. 26, wie im Drachenkampf des Kadmos nr. 24 als Lückenfüller verwendet ist. Vgl. dazu die Bemerkungen am Schluss der Besprechung des Theseuskraters von Bologna (unten Nr. 30).

dem Henkel Theba und Demeter über- statt nebeneinander zu sitzen kommen.

Damit ist das engere Bild abgeschlossen. Der Abschnitt wird jederseits durch einen Dreifuss auf einer Säule markirt. Es folgen Nebenfiguren, welche den Grundgedanken fortspinnen. Links zur weiteren Verdeutlichung der Lokalität Poseidon (*E*) als einer der Hauptgötter Thebens, rechts Kora (*E'*) als Beifigur zur Demeter. Weiterhin nach Poseidon eine verhüllte weibliche Figur (*F*), nach Welcker Aphrodite, nach Furtwängler Maia, welche letztere zur folgenden Figur Hermes (*G*) gut passen würde. Anderseits Apollon (*F'*) und Artemis (*G'*), ersterer wohl als Spender des dem Kadmos zu Theil gewordenen Orakels gegenwärtig. Raumfüllend sind noch zwei Figuren eingeschoben, rechts ein Greif (*e'*) wegen Apoll, links ein Knabe mit einem Reifen (*e*), wohl ein Liebling Poseidons, wie in dem noch zu besprechenden Vasenbild [nr. 25] Ganymed dem Zeus gegenüber gestellt wird.

Es ist also auch in diesem Bilde die Komposition von der Mitte aus nach beiden Seiten Figur für Figur gleich entwickelt nach dem Schema:

G F e E D C a A B c C' D' E' e' F' G'



[Nr. 25] **Petersburg, Ermitage nr. 2189.** Hydria, r. F. schönen Stils, aus Taman (Krim). Kadmos vor dem Drachenkampf.

Abgeb. Compte-rendu 1860 pl. 5 (Stephani). Roscher's Lexikon d. griech. u. röm. Myth. II, 839 (Crusius).

Die frühere Deutung Stephani's auf Orestes vor Athena umgeben von den Eumeniden hat schon Heydemann[141]) beseitigt. Sie wird unmöglich, wenn man die kompositionell gegebene Korresponsion zwischen dem Jüngling (*B*) vor Athena (*A*) und der hinter ihr sitzenden, durch die Schlange ausgezeichneten Frau (*B'*) genügend berücksichtigt. Der jugendliche Held, der mit der Urne zum Wasserholen gekommen ist und sie vor sich auf den Boden gesetzt hat,

141) Arch. Zeit. 1872 p. 36. Stephani hat im Compte-rendu 1881 p. 93 selbst zugegeben, dass »die Bekämpfung des Drachens von Theben ebensogut gemeint sein könne«, Crusius a. a. O. Sp. 841 diese Erklärung näher begründet.

empfängt von seiner Schutzgöttin Anweisungen für sein ferneres Verhalten. Ihre Rathschläge müssen sich auf die hinter ihr sitzende Frau beziehen, an deren linkem Arm sich eine mächtige Schlange nicht feindlich, sondern wie zutraulich emporwindet, indem sie ihren Kopf bedrohlich dem Ankömmling zuwendet. Diese Frau ist also mehr als eine blosse Lokalbezeichnung. Es ist weder Gaea (Stephani), noch Thebe (Heydemann), sondern diejenige, der die Unterredung zwischen dem Helden und seiner Schutzgöttin gilt: Harmonia unter der Obhut des Drachen, den Kadmos erlegen muss, um die Arestochter zu gewinnen[142]. Die übrigen als Zuschauer behandelten Figuren, unter ihnen Hermes (*E'*) und vielleicht auch Aphrodite (*D'*), vertheilen sich gleichmässig auf beide Seiten. Unterhalb der Henkel ist links ein Palmbaum (als Hinweis auf den Orakelgeber Apollon oder auf die phönikische Herkunft des Kadmos), rechts ein Wasserbecken zur Andeutung der Quelle hinzugefügt. Die Anordnung ist:



[Nr. 26] **Berlin nr. 2633 F.** Hydria, r. F. schönen Stils, aus Vulci. Parisurtheil.

Abgeb. Gerhard, Apul. Vasenb. Taf. C = Overbeck, Gall. her. Bildw. Taf. 10, 5 = Fig. 8. Gegenstück zu Nr. 24.

In der Schilderung des Parisurtheils zeigt die Vasenmalerei mit am deutlichsten ihre wachsende Kraft in der künstlerischen Umgestaltung der traditionellen Typen. Aus dem Zug der Göttinnen zum Ida, den die archaische Kunst geschildert, entwickelt sich im fünften Jahrhundert die Scene, wie Paris die Ansprache des Hermes, hinter dem die Göttinnen noch aufmarschieren, entgegennimmt. Am Beginn des vierten Jahrhunderts, dem unsere Vase angehört[143], wagt diese Handwerkskunst — vielleicht nach dem Vorgang der höheren Malerei — schon eine so freie Behandlung, wie sie in der berliner Vase vorliegt.

---

142) Nach der einleuchtenden Auslegung von Crusius a. a. O.

143) Wie Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im berliner Antiquarium p. 744 richtig bemerkt.

Zwei Wendungen waren möglich, entweder nach dem alten Typus Paris auf die eine Seite zu stellen, die Göttinnen mit ihrem Führer Hermes ihm gegenüber. Dann gab Aphrodite die natürliche Mitte des Bildes ab. Oder Paris wurde in die Mitte gestellt und die Göttinnen in verschiedenen Staffeln um ihn gereiht. Die erstere Lösung ist hier gewählt. Die zweite in dem Bilde der palermitaner Vase [nr. 27].

Die berliner Darstellung gliedert sich sehr einfach, indem die obere Reihe aus drei sitzenden Figuren (Paris *C*, Aphrodite *A*, Hera *C'*), die untere aus zwei stehenden (Hermes *B* und Athena *B'*) gebildet wird. So treten sich Paris und Hera oberwärts als korrespondirende Figuren gegenüber, unterwärts Hermes und Athena. Was sie formell gleichwerthig macht, ist für sie auch ihrem Wesen und ihrer Aufgabe nach charakteristisch, das Sitzen (Thronen) für die königliche Hera und für den Schiedsrichter, das Stehen für den Redner Hermes, wie für die kriegerische Göttin Athena. Die künftige Siegerin Aphrodite (*A*) bildet das natürliche Centrum. Drei Eroten (*b a b'*), jeder mit besonderem Namen angeführt (Eros, Himeros und Pothos) füllen den oberen Raum zwischen den sitzenden Figuren. Auch unterwärts ist allerlei Beiwerk (im Schema mit + bezeichnet) eingefügt: links zu Füssen von Paris ein Knabe auf einem Delphin reitend, unter ihm Meer andeutendes Wellenornament, vielleicht ein Hinweis auf die künftige Seefahrt des Paris. Rechts unter Hera ein Panther oder eine Löwin, welche auf die Macht oder den ungestümen Sinn der Göttin anspielen kann, wie möglicherweise das gazellenartige Thier unterhalb der Aphrodite auf die Anmuth der Göttin[144]). Der hinter Paris mit dem Oberkörper sichtbar werdende

144) Ich kann dafür allerdings kein Zeugniss beibringen, aber die Strenge der Komposition des Bildes empfiehlt es, alle drei Thiere mit den über ihnen sitzenden Figuren zu verbinden, also die Gazelle ebenso auf Aphrodite zu beziehen, wie den Panther auf Hera und den Delphin auf Paris. Gerhard hatte »den Eros auf dem Delphin«, »Reh«, Panther und Widder zusammen auf die Herrschaft des Eros im Gewässer, über Gebirge, Wald und Weide bezogen, wogegen Welcker einwandte, dass die Eroten von diesen Thieren weit getrennt stehen. Welcker selbst (Alte Denkmäler V p. 402) wollte den Delphin »mit einem ungeflügelten Eros darauf« der Aphrodite zutheilen, das »Reh« vor Athena aus Nachahmung älterer Bilder (Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 71, Münch. 136) erklären, wo es diese begleitet und den Parthel hinter ihr und unter Hera »als Zeichen des Ge-

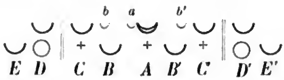
Widder ist noch eine Reminiscenz an die in älterer Kunst gern breiter behandelte Heerde desselben.

Aber an diesem, innerhalb der Henkel abgeschlossenen Bilde hat sich der Maler nicht genügen lassen. Der noch verfügbare Raum lockte ihn in einem Chorus zuschauender Götter die Bedeutsamkeit des Vorganges noch weiter auszumalen. Deshalb fügte er rechts die Figur des Zeus (*D'*) hinzu[145], welchem er kein besseres Gegenüber zu geben wusste, als seinen Liebling Ganymed (*D*), den Knaben vom Ida, auf dessen Höhen die Scene des Schönheitsstreites vor sich geht. Hinter beiden Figuren erscheinen noch Apollon (*E*) und Artemis (*E'*), entweder als Hochzeitsgötter, da sie an der Entscheidung, welche zu einer so folgenreichen Ehe führen wird, berechtigter Weise Antheil nehmen oder wohl richtiger als die würdig-



Fig. 8 = nr. 26.

sten Begleiter des Zeus, der mit Apoll ja schon vorher über das berathschlagt hatte, was nun durch den Urtheilsspruch seiner Erfüllung entgegengeht[146]). Das Schema ist also:



birges nehmen, wofür er am Kasten des Kypselos gilt«. Aber Delphin und Aphrodite sind durch die Figur des Hermes getrennt, auch sind wohl mit Absicht dem Knaben auf dem Delphin keine Flügel gegeben, da er eben kein Eros sein soll, sondern m. E. nur die Andeutung eines »Meerfahrers«.

145) Den Namen giebt die von Gerhard übersehene Beischrift Ζ]εύς, welche Furtwängler a. a. O. anführt.

146) Diese Berathung zwischen Zeus und Apollon als Vorbereitung des Parisurtheils zeigt die Lamberg'sche Vase in Wien Arch. Zeit. 1858 Taf. 120, 1 = Wiener Vorlegebl. A, 10. 2 mit der schönen Erläuterung Benndorfs Griech. und sic. Vasenb. p. 78 ff.

Während in der eben betrachteten berliner Hydria die Erfindung des von den Henkeln eingeschlossenen Mittelbildes sich dem Raum vortrefflich anpasst und auch die Erweiterungsfiguren noch in engem Zusammenhange stehen, ist eine andere verwandte Darstellung nur in zwei verdorbenen Nachbildungen erhalten, deren Vorlage indess mit ziemlicher Sicherheit rekonstruirt werden kann. Die Nachbildungen sind folgende:

[Nr. 27] **Palermo, Museo nazionale.** Hydria, r. F. schönen Stils, von Chiusi. Parisurtheil.

Abgeb. Braun, Laberinto di Porsenna tav. 5. Gerhard, Apulische Vasenbilder Taf. D, 1 = Fig. 9 [P.].

[Nr. 28] Hydria, r. F. schönen Stils, aus Suessula. Parisurtheil.

Abgeb. Röm. Mittheil. II. 1887 Taf. 11. 12. (v. Duhn). Engelmann, Bilderatlas zu Homer I Taf. 19 nr. 105 = Fig. 10 [S.].

Friedrich von Duhn hat bei der Publikation der Vase von Suessula auf die Verwandtschaft der drei Parisurtheilsbilder nr. 26—28 mit Recht hingewiesen. Nicht blos in der allgemeinen Anlage, auch in einzelnen Figuren erinnern sie an einander. Von entscheidender Wichtigkeit ist aber eine andere Beobachtung, die sowohl von Duhn, wie Richard Engelmann und Maximilian Mayer, der zuletzt die Vase besprochen hat[147]), entgangen ist. Die Bilder von P und S beruhen auf ein und derselben Komposition nur mit dem Unterschied, dass S die Urtheilsscene von P — die rechte Eckfigur ausgenommen — umgekehrt, im Gegensinn wiedergiebt. Wie der Maler von S zu dieser Verdrehung seiner Vorlage gekommen ist, lässt sich nicht recht einsehen. Hatte er vielleicht gleichzeitig die Komposition der berliner Vase nr. 26 vor Augen, in welcher die stehende Athena und die hinter ihr sitzende Göttin ungefähr ähnlich wiederkehren? Oder wollte er (was mir wahrscheinlicher vorkommt) absichtlich von der Vorlage abweichen, wie er ja auch in den Seitenfiguren sich eine bestimmt nachweisbare Freiheit erlaubt hat? Wie dem auch sein möge, die Benutzung genau derselben, nur umgekehrten Vorlage welche P wiedergiebt, ist in S gar nicht zweifelhaft.

---

147) M. Mayer, Kunstchronik N. F. I. 1890 Sp. 269 f.

Die den beiden Vasenbildern zu Grunde liegende Ordnung giebt



Fig. 9 = nr. 27 (P).

P nach folgendem Schema (worin auf Hoch- und Tiefstellung der Figuren noch nicht Rücksicht genommen ist).

◡	◡	◡	◡	◡	◡	◡	◡	◡
	D	*C*	*B*	*A*	*B'*	*C'*		*D'*

Was die Hauptscene, das Mittelbild anlangt, so folgen von links nach rechts aufeinander die stehende, der Mitte zugewendete Athena (*C*), Hermes (*B*) im Gespräch mit Paris (*A*), hinter welchem sich die stehende Hera (*B'*) und die sitzende Aphrodite (*C'*) befinden. Lassen wir die aus der Bildmitte entfernten Beifiguren der Nike und des Eros unberücksichtigt, so ist hier nichts auffällig, als dass

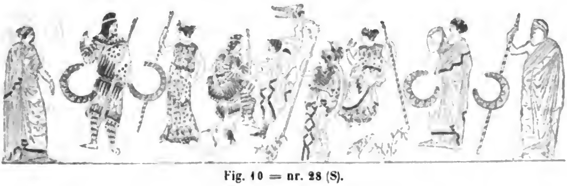


Fig. 10 = nr. 28 (S).

Hera von dem ihr attributiv beigegebenen Stier (der über Aphrodite hinausgerückt ist) durch einen ziemlichen Zwischenraum getrennt ist, dass ähnliche Attribute den anderen Göttinnen fehlen und dass die rhythmische Gliederung der Komposition eine gewisse, noch zu besprechende Härte enthält.

In dem Suessulaner Vasenbild S ist die Reihenfolge des Mittelbildes umgekehrt, das Gesammtschema folgendes

◡	◡	◡	◡	◡	◡	◡	◡	◡
E	*D*	*B'*	*A*	*B*	*C*	*C'*	*D'*	*E'*

Die Motive der Figuren sind grossentheils — einzelne bis in Kleinigkeiten der Ausstattung hinein — dieselben geblieben. Man vergleiche z. B. Gewandschmuck, Standmotiv und Haltung der Hera (*B'*), welche von den Schultern abwärts fast Zug für Zug aus der Vorlage von P übertragen scheint, während der Kopf hier im Gegensinn nach aussen gewendet ist. Dass auch die Halbfigur des Stieres an ihrer Seite geblieben ist, jetzt aber richtiger sich dicht bei ihr befindet, mag noch besonders hervorgehoben werden. Nun wird auch bedeutsam, dass dieser Hauptscene in beiden Darstellungen links ein asiatisch gekleideter Mann (*D*), rechts eine hochragende Frau in Chiton und Himation (*D'*) angefügt ist.

Wird damit erwiesen, dass P und S auf dieselbe Vorlage zurückführen, so ist für die Erklärung der gemeinsamen und der abweichenden Züge nunmehr eine sichere Basis gefunden. Es muss nach den Gesetzen eurhythmischer Korresponsion von Figur zu Figur geprüft werden, ob in P oder in S die Entsprechung besser gewahrt, der Sagenvorgang verständiger dargestellt ist. Oder verdient etwa e i n e Kopie an sich den Vorzug unbedingter Zuverlässigkeit?

Friedrich von Duhn war geneigt in S eine Verquickung zweier ursprünglich getrennter Scenen anzunehmen und die drei letzten Figuren zur Linken als eine besondere Gruppe aufzufassen, welche im Original Paris (*D*) zwischen Oinone (*E*) und Aphrodite (*B'*) darstellte. Ich kann auf seine und Engelmanns Deductionen, sowie auf M. Mayers Einwendungen hier nicht näher eingehen[148]). Sie kommen alle drei unter falschen Voraussetzungen zu unhaltbaren Folgerungen.

Richtig ist, dass in S die Verderbniss der Vorlage viel weiter geht, als die Umstellung der Hauptfiguren, besonders die Verdrehung der Hera zunächst erkennen lässt. An Stelle des unmöglichen »zweiten Paris« zwischen dem linken Henkelpaar giebt P in der charaktervollen asiatischen Königsfigur (*D*) offenbar das wahre Originalmotiv. Der graubärtige Scepterträger (*E'*) hinter dem rechten Henkelpaar ist nach Analogie der berliner Parisvase [nr. 26], wie schon M. Mayer erkannte, wahrscheinlich ursprünglich ein Zeus ge-

148) Eine ausführlichere Behandlung beider Vasenbilder werde ich an anderer Stelle bringen.

wesen, dessen Gegenüber (*E*) etwa Themis zu nennen ist[149]). Andere Figuren sind weniger verändert. Dagegen sind Stier und Taube bedeutungsvolle Attribute und an richtiger Stelle geblieben, jener bei Hera, diese bei Aphrodite.

Ebensowenig, wie diese Nachbildung, ist die andere (P) fehlerfrei, wenn sie sich auch in der Hauptscene enger an das Original anschliesst und die beiden wichtigsten Seitenfiguren unverändert wiedergiebt. In dem Mittelbild weist der Mangel genauer Korresponsion von rechts und links, sowie die Trennung der Hera von ihrem Stier (die richtige Gruppirung giebt S) auf ein Verderbniss der Vorlage hin. Rücken wir Hera zu dem zur Raumfüllung passend unter den Henkel gestellten Stier, so dass sie und Aphrodite die Plätze tauschen, so ist die Eurhythmie vollständig. Dann fassen zwei stehende Frauen (Athena und Hera) die Urtheilsscene ein. Auf sie folgen einwärts zwei Figuren von dreiviertels Höhe, links Hermes mit aufgestütztem Bein, rechts die sitzende Aphrodite. Das Centrum bildet Paris.

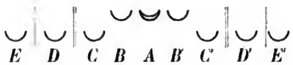
In den Seitenstücken sind Nike und Eros aufgebauschte Füllfiguren, die von ihrer natürlichen Stelle entfernt und an der falschen als Lückenbüsser eingesetzt sind. An Eros' Stelle, d. h. zwischen dem rechten Henkelpaar, ist für das Original nach dem Zeugniss von S die sceptertragende Frau (*D'*) vorauszusetzen. Der Maler von P hatte die letztere genau kopirt, aber falsch untergebracht, weil er fühlte, dass die schmächtige Erosfigur leichter in den schmalen Raum einzupassen wäre. In S steht diese Frau an der richtigen Stelle, ist aber ungenau wiedergegeben. Ihre Bedeutung lässt sich aus derjenigen ihres Gegenüber, der asiatischen Königsfigur, unschwer erschliessen. Seine Tracht und das kräftige Mannesalter verbieten an Priamos zu denken; sie kennzeichnen ihn als den persischen

149) Nach den Kyprien (Schol. Hom. Il. I, 5 und Procl. chrest.) beschliesst Zeus nach Berathung mit Themis, der Prophetin des pythischen Orakels, den troischen Krieg mit seiner Einleitung, dem Streit der Göttinnen, damit die von Menschen überlastete Erde erleichtert werde (Ζεὺς βουλεύεται μετὰ τῆς Θέμιδος περὶ τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου). Vgl. Benndorf, Griech. u. sic. Vasenb. p. 79 f. und die petersburger Vase nr. 1807. Compte-rendu 1861 Taf. 3. Wiener Vorlegebl. A, 11 [= unten nr. 33].

Grosskönig[150]), den Vertreter des Asiatenthums, dem in jener griechisch gekleideten Scepterträgerin das personificirte Hellenenthum, die Hellas, gegenübertritt, sowie Hellas und Asia sich auf der Perservase begegnen. Ein Völkerkrieg wird ja aus dem Streit der Göttinnen hervorgehen, ein Krieg des barbarischen Ostens mit dem hellenisch gesitteten Westen. Und so darf der grosse Gedanke dieses Bildes in den Endfiguren Zeus und Themis harmonisch ausklingen, denn ihr Rathschluss ist es, der damit vollendet wird.

Hat sich in dieser Weise aus dem Gewirr verdorbener Ueberlieferung die Einheit eines in sich abgerundeten Kunstwerkes entwickeln lassen, so war dies doch nur möglich durch das Aufsuchen der ursprünglichen Korresponsion in der Anordnung der Figuren um einen Mittelpunkt. Die Vasenmaler, welche diesen Wechselbezug des »Hüben« und »Drüben« nicht verstanden oder nicht beachtet haben, sind in dem Streben die Vorlage zu variiren zu Veränderungen gekommen, die nur Verschlechterungen, bis zu völliger Sinnentstellung wurden.

Das Grundschema der Originalkomposition ist nach diesen Erörterungen, wenn *B'* nach der vorgenommenen Korrektion Aphrodite und *C'* Hera bezeichnet, das folgende:



C. Sonderbildungen eurhythmischer Art.

Die nachfolgenden Vasenbilder geben nur einige ausgewählte Beispiele eigenartig entwickelter Kompositionen. Anlass zu figurenreicheren Darstellungen boten hauptsächlich zwei Gefässarten, welche grössere Bildflächen enthielten, Krater und Hydria. Bei dem Krater schneiden die Henkel aus der zu dekorirenden Fläche die beiden unteren Ecken heraus, was an dieser Stelle zu einer Einengung der Komposition zwingt, aber auch der Mitte des Bildes umsomehr Wir-

150) Welche Rolle in dieser Epoche der persische Grosskönig in der Phantasie der Vasenmaler spielte, hat Heydemann sehr schön in dem achten Hallischen Winckelmannsprogramm (Alexander d. Gr. und Dareios Kodomannos) dargestellt.

kung verleiht. Solchen Bedingungen unterliegt weder das Tafelbild, noch das Wandgemälde, deren natürliche Begrenzung rechteckig sein musste. Dass ein Vasenmaler für den Schmuck eines Kraters Bilder der hohen Kunst verwendet hat, ist also nur unter zwei Voraussetzungen denkbar. Entweder schnitt er aus der rechteckigen Vorlage die auf die Henkelfläche entfallenden Figuren heraus, oder er wählte eine dem Rechteck zwischen den Henkeln entsprechende Vorlage und füllte den Raum über den Henkeln durch Zusätze eigener Erfindung aus, falls er es nicht vorzog die Darstellung mit oder ohne Entlehnung von Einzelmotiven vollständig frei aus dem Raum heraus zu gestalten. Im ersteren und letzteren Fall lässt sich kein Nachweis der Abhängigkeit führen. Und auch dann, wenn der zwischen die Henkel fallende Haupttheil des Bildes concentrisch geordnet ist, während die über den Henkeln befindlichen Figuren nicht mehr in Korresponsion stehen, d. h. nicht mehr eurhythmisch geordnet sind, wenn also das von den Henkeln eingefasste Hauptbild Einheit zeigt, nicht aber die auf die Henkel übergreifenden Ansatzstücke, auch dann kann eigentlich nur von einer gewissen Wahrscheinlichkeit oder Möglichkeit der Entlehnung dieses Mittelbildes aus einer rechteckig abgeschlossenen Vorlage der höheren Kunst gesprochen werden.

Ein solcher Fall liegt vor bei dem Bild der Vorderseite des Kraters von Orvieto:

[Nr. 29] **Louvre, Vases grecs, Salle G nr. 311.** Krater, r. F. strengen Stils. A. Aufbruch der Argonauten. Rv. Untergang der Niobiden.

Abgeb. Mon. dell' Inst. XI tav. 38—40. Robert, Nekyia p. 40 (A) = Fig. 11. Engelmann, Bilderatlas zu Homer I, 20. 111 (Rv.).

Im Vergleich zu der noch ganz friesartigen Darstellung auf dem ungefähr gleichzeitigen londoner Krater nr. 8 ist diese schon bildartig komponirt. Der erste grosse Schritt zur Aufrollung des Hintergrundes ist gethan und Robert hatte wohl Recht darin die Einwirkung polygnotischer Kunst zu erkennen, wenn auch seine Vermuthung[151]) unbeweisbar ist, dass dem Vasenbild das im Anakeion

151) Nekyia p. 39. Marathonschlacht p. 61; zustimmend hat sich Furtwängler in Roschers Lexikon d. griech. u. röm. Myth. I, 2234, ablehnend Benndorf (Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa p. 166) geäussert.

zu Athen befindliche, denselben Gegenstand behandelnde Gemälde Mikons, des berühmten Schülers und Genossen des Polygnot, zu Grunde liege. So grosszügig die Zeichnung, so streng ist noch die Anordnung im Hauptbilde, ohne jedoch in starren Schematismus zu verfallen.

Die Mitte nimmt Herakles (*A*) ein, der in seiner Stellung en face beiden Bildhälften angehört. Links und rechts je zwei deutlich korrespondirende Figurenpaare und zwar ist in jeder Gruppe die linke Figur gerade aufgerichtet (*D D'*), während die rechte das eine Bein aufstützt (*C C'*). Also ist die Inversion (stehend, aufgestützt: aufgestützt, stehend), das Kennzeichen reifer Eurhythmie, noch nicht



Fig. 11 = nr. 29 (A).

angewendet. Diese beiden, sich entsprechenden Glieder sind in gleiche Höhe gestellt. Unterhalb der Mittelfigur, sie beiderseits flankirend, sind zwei jugendliche Kriegergestalten angebracht (*B B'*), deren freie Gruppirung dem Bilde einen eigenen Reiz giebt. Raumfüllend ist unter den korrespondirenden Figuren *D* und *D'* je ein Schild aufgestellt. Soweit entspricht die Anordnung dem Gesetz eurhythmischer Gliederung. Ueber den Henkeln lockert sich dieses strenge Gefüge. Während links eine stehende ganze Kriegergestalt (*E*) und eine durch Terrain halb verdeckte Figur (*F*) eines solchen über einander stehen, sehen wir rechts ein Pferd (*E'*) und etwas darüber einen den Zügel haltenden Knappen (*F'*). Ich trage Bedenken darin einen gewollten Parallelismus zu erkennen. Vollständig hört er auf in der linken Endfigur *G*, die auf der anderen Seite kein Gegenüber findet.

War der Vasenmaler von einer einheitlich komponirten Vorlage abhängig, so hat er in diesen Flügelstücken nur Excerpte eines

grösseren Ganzen gegeben, woraus sich auch die zusammenhangslose Einfügung der Halbfigur *F* erklären würde, deren Handgeste auf einen mit ihr sprechenden, im Vasenbild aber nicht vorhandenen Gefährten hinzuweisen scheint[152]). Das Schema ist also:



Der Revers zeigt in der Anordnung der Gefallenen einen Anklang an die Rhythmik im Centrum des vorderen Bildes. In der Mitte zwei Hauptfiguren, Apoll (*A*) und Artemis (*B*) an Stelle der Einzelfigur des Herakles im anderen Bilde. Unter ihnen zwei gefallene, am Boden ausgestreckt liegende Niobiden (*D D'*). Beiderseits anschliessend zwei nach aussen flüchtende Niobiden (*C C'*).

Das Schema ist demnach



Ebenso wie diese Darstellung, ist eine andere mit Bestimmtheit auf Mikon, den Zeitgenossen und Geistesverwandten Polygnots, zurückgeführt worden. Wäre die Vermuthung, die Furtwängler[153]) zuerst ausgesprochen, Robert[154]) weiter ausgeführt hat, einigermaassen

152) Dieselbe Vermuthung, dass diese Geste auf eine, in unserem Bilde ausgelassene, in der Vorlage aber vorauszusetzende Figur hinweist, hat Robert, Marathonschlacht p. 62 ausgesprochen.

153) Arch. Anz. 1889 p. 41; vgl. Furtwängler, Sammlung Sabouroff p. 6 Anm. 2 (Deutsche Litter. Zeit. 1887 p. 1675). Studniczka, Jahrb. d. Inst. II p. 281.

154) Arch. Anz. 1889 p. 141 ff. Nekyia p. 39. Vgl. Petersen, Röm. Mitth. IX p. 230. Einspruch haben Klein, Euphronios² p. 190 und besonders ausführlich Ghirardini a. a. O. und Rendiconti della R. Accademia dei Lincei S. V vol. IV 1895 p. 98, mit kurzen Worten auch Blümner in seiner neuen Bearbeitung des Pausanias I p. 207 erhoben. Gegen Ghirardini wendet sich Robert, Marathonschlacht p. 50 ff.

sicher zu stellen, so hätte die Rekonstruktion der Leschenbilder nicht blos in stilistischer Hinsicht, sondern noch mehr für das Prinzip der Anordnung einen festen Anhalt gewonnen. Robert benutzt die Darstellung in der That auch als eines der wichtigsten Beweismittel für die Richtigkeit seiner Herstellung. Prüfen wir die Brauchbarkeit des Bildes etwas näher; gemeint ist die Vase:

[Nr. 30] **Bologna, Museo civico.** Krater, r. F. schönen Stils, gefunden in Bologna. Theseus von Triton vor Poseidon gebracht.

Abgeb. Museo ital. di antich. class. III. 1890 tav. 1 (Ghirardini). Mon. dell' Inst. Suppl. tav. 21. 22. Robert, Nekyia p. 41.

Wir sehen im unteren Felde auf einer Kline, unter der ein niedriger Tisch aufgestellt ist, den Meergott Poseidon (*A*) mit dem Dreizack in der Rechten gelagert, am Bettende einen Dreifuss auf stark verkürztem Säulenpostament, einen ebensolchen über seinem Haupte, an der Kopfseite des Lagers am Boden eine Weinkanne und einen Krater, dessen Inhalt — natürlich Wein — Eros (*D'*) aus einer Hydria mit Wasser zu mischen im Begriff ist. Oberhalb der Erosfigur stehen zwei Frauen (*B' C'*) in trauter Unterhaltung, die eine auf die Schulter der andern gelehnt. Noch weiter dem Rande des Bildes zu sitzen zwei Figuren (*E' F'*), deren eine ein Tamburin in den Händen erhebt.

Nehmen wir auf den Vorgang in der linken Bildhälfte keine Rücksicht, so würde das Weinmischen, der Tisch vor dem Lager Poseidons und die Tambourinschlägerin auf die Vorbereitung zu einem festlichen Gelage hinweisen, das Strauchwerk zwischen den Figuren und die Terrainlinien auf eine Scene im Freien auf bergigem Gelände, auf eine »Oberwelt, der man die ursprüngliche Zusammengehörigkeit mit der Meertiefe nicht anmerkt«[155]).

155) So hatte Klein (Euphronios² p. 189) geurtheilt und Ghirardini, Mus. ital. di ant. class. III p. 29 hat diese natürliche Auslegung ausführlicher entwickelt. Wenn Robert (Marathonschlacht p. 51 Anm. 8) der letzteren mit blosser Negirung entgegentritt, so vergisst er die einfache Ausdrucksweise der griechischen Vasenmaler. Hätte der Schöpfer unseres Bildes den Meeresgrund als Oertlichkeit des Vorganges andeuten wollen, so würde er gewiss an Stelle der Sträucher Delphine gesetzt haben, wie es Euphronios in seiner Darstellung derselben Scene auf der pariser Schale (Anm. 156 nr. B) gethan hat.

Dazu passt freilich so wenig als möglich der Vorgang der anderen Bildseite. Hier zeigt sich im untersten Plan der Darstellung, doch in den mittleren hinaufragend, die hohe Figur eines Triton (*D*), der eine nackte Knabengestalt (*C*) in den Armen hält. Dieser Knabe umfasst mit beiden Händen die Knie einer in der Mitte des Bildes oberhalb Poseidons sitzenden matronalen Frauenfigur (*B*), die durch Scepter, Krone und Halsschmuck als Poseidon ebenbürtig charakterisirt ist. Sie erwiedert die Zuneigung des Knaben, indem sie ihm einen Kranz entgegenhält. In der linken oberen Bildecke, durch eine Terrainfalte abgeschnitten, wird ein Viergespann (*E*) mit dem Wagenlenker (*F*) und einem Stern vor dessen Haupte sichtbar, hinter dem Wagenlenker das Hintertheil eines Schiffes (*C*) mit dem Steuerruder.

Was der Vasenmaler darstellen wollte, kann nicht zweifelhaft sein, wenn man sich eines gegenständlich verwandten Bildes erinnert, in welchem Theseus, Triton und Amphitrite inschriftlich erläutert werden, andere denselben Gegenstand behandelnde Vasenbilder[156]) zu Rathe zieht und sich den Verlauf der Sage von Theseus' Meerfahrt zu Poseidon aus der literarischen Ueberlieferung, wie sie Robert[157]) zusammengestellt hat, vergegenwärtigt. Triton bringt Theseus zu Poseidon, richtiger zu seiner Stiefmutter Amphitrite, die über Poseidon sitzend ihn freundlich empfängt und ihm jenen Kranz überreicht, dem er später die Rettung aus dem Labyrinth verdanken wird.

---

156) Theseus' Meerfahrt ist auf folgenden vier Vasen dargestellt:

A) Krater aus Agrigent, jetzt in der Nationalbibliothek zu Paris, abgeb. Mon. dell' Inst. I tav. 52. 53. de Luynes, Descr. de quelqu. vases peints pl. 21. 22. Welcker, Alte Denkm. III Taf. 25, 1. 2. Overbeck, Gall. her. Bildw. Taf. 13, 10. Lenormant-de Witte, Élite de mon. céramogr. III pl. 9. 10. Roscher, Lexikon d. griech. u. röm. Myth. I Sp. 1679 ff.

B) Kylix des Euphronios aus Caere, jetzt im Louvre, abgeb. Mon. grecs publ. p. l'assoc. pour l'encour. des étud. gr. en France pl. 1. 2. Wiener Vorlegebl. V, 1. Baumeister, Denkm. d. class. Alterth. p. 1793 fig. 1877. Klein, Euphronios² p. 182.

C) Krater aus Bologna = [nr. 30].

D) Amphora aus Ruvo, jetzt bei der Fürstin von Tricase, abgeb. Röm. Mitth. 1894 IX Taf. 8 (p. 229 ff. Petersen); vgl. Ghirardini, Rendiconti della R. Accad. dei Lincei V, 4. 1895 p. 86 ff.

157) Arch. Anz. 1889 p. 141 ff.

War gerade diese Scene so, wie sie das Vasenbild zeigt, auf dem mikonischen Wandbild dargestellt?

Pausanias sagt I, 17. 3 über den Inhalt jenes Wandbildes im Theseion nur wenig, aber doch soviel, dass wir in drei wichtigen Punkten entscheidende Abweichungen von der Darstellung des Vasenbildes konstatiren können. Die Stelle lautet: τοῦ τε τρίτου τῶν τοίχων ἡ γραφὴ μὴ πυθομένοις ἃ λέγουσιν οὐ σαφής ἐστιν; τὰ μέν που διὰ τὸν χρόνον, τὰ δὲ Μίκων οὐ τὸν πάντα ἔγραψε λόγον. Μίνως ἡνίκα Θησέα καὶ τὸν ἄλλον στόλον τῶν παίδων ἦγεν ἐς Κρήτην, ἐρασθεὶς Περιβοίας, ὥς οἱ Θησεὺς μάλιστα ἠναντιοῦτο, καὶ ἄλλα ὑπὸ ὀργῆς ἀπέρριψεν ἐς αὐτὸν καὶ παῖδα οὐκ ἔφη Ποσειδῶνος εἶναι, ἐπεὶ οὐ δύνασθαι τὴν σφραγῖδα, ἣν αὐτὸς φέρων ἔτυχεν, ἀφέντι ἐς θάλασσαν ἀνασῶσαί οἱ. Μίνως μὲν λέγεται ταῦτα εἰπὼν ἀφεῖναι τὴν σφραγῖδα· Θησέα δὲ σφραγῖδά τε ἐκείνην ἔχοντα καὶ στέφανον χρυσοῦν, Ἀμφιτρίτης δῶρον, ἀνελθεῖν λέγουσιν ἐκ τῆς θαλάσσης. Pausanias erzählt die Sage, um das Gemälde zu erklären; seine Schilderung kann also in den Hauptpunkten mit dem Inhalt des Bildes nicht in offenbarem Widerspruch gestanden haben. Was er von Theseus sagt, passt aber nicht auf einen unmündigen nackten waffenlosen Knaben, wie ihn das Vasenbild zeigt, sondern ziemt allein einem, wenn auch noch so jugendlichen, doch jedenfalls wehrhaft zu denkenden Jüngling, der es wagen darf einer Jungfrau wegen und doch wohl aus Liebe zu ihr[158]) dem König Minos mit scharfen Worten entgegen zu treten[159]).

Ferner lässt Pausanias darüber keinen Zweifel, dass Theseus in die Meerestiefen hinabtauchen muss, um den von Minos ins Meer

158) So erklären auch Pallat, de fabula Ariadnaea p. 61 und Ghirardini, Museo ital. III p. 35. Pallat verweist auf andere Zeugnisse für ein Liebesbündniss zwischen Theseus und jener Periboia, z. B. auf Plut. Thes. 29 γῆμαι δὲ (Θησέα) καὶ Περίβοιαν τὴν Αἴαντος μητέρα.

159) Robert legt sich die Sage willkürlich zurecht, wenn er (Marathonsschlacht p. 52) — lediglich um einen der vielen sinnlosen Einzelzüge des bologneser Bildes zu rechtfertigen — voraussetzt, Mikon habe absichtlich Theseus als Knaben in sein Gemälde eingeführt und damit einen »festgeschlossenen Cyclus« gewonnen. Er habe in den drei Wandbildern des Theseion den athenischen Nationalhelden in drei Lebensaltern geschildert, als Knaben, als Jüngling und als Mann; »der Knabe holt sich bei dem Meeresherrscher die Bestätigung seines göttlichen Ursprungs, der Jüngling rettet dem Freunde die Braut, der Mann vertheidigt sein geraubtes Weib gegen dessen Stammesgenossinnen«.

geschleuderten Ring heraufzuholen, dass er also auf dem Meeresgrund mit Poseidon und Amphitrite zusammentrifft und aus dem Meere (ἐκ τῆς θαλάσσης) dies Zeichen seines göttlichen Ursprungs an das Tageslicht bringt. Dass gerade dieser Hauptmoment der Sage in dem Wandbild dargestellt gewesen sei, ist allgemein und mit Recht angenommen worden, weil es dem Geiste antiker Kunst entspricht denjenigen Durchgangspunkt der Sage im Bilde zu fixiren, welcher das Vorher und Nachher zugleich mit andeutet. Auf beides, auf den vorausliegenden Streit mit Minos und auf die künftige Rettung aus dem Labyrinth, weisen Ring und Krone, und erst wenn wir deren Uebergabe als Gegenstand des Wandbildes annehmen, wird des Periegeten Sagenbericht verständlich. Er fügt dem, was der Augenschein lehrte, erzählend hinzu, was vorher und nachher geschehen, weil Mikon gemäss der Schranken seiner Kunst οὐ τὸν πάντα ἔγραψε λόγον[160]).

Eben dieser Vorgang war auch das ständige Motiv aller Vasenbilder, die den Mythos behandeln; aber jeder Vasenmaler fasste ihn in besonderer Weise auf. Hätten auch nur zwei von ihnen den Gegenstand gleich behandelt, Hauptzüge ihres Bildes mit einander gemeinsam, so dürften wir auf ein berühmtes Vorbild, wenigstens auf eine typische Sagenfassung von allgemeinerem Werth

---

160) Schon O. Jahn, Arch. Aufs. S. 20 und Brunn, Gesch. d. griech. Künstl. II, 24 haben als Inhalt des Wandbildes die Gewinnung von Ring und Kranz bezeichnet. Klein (Euphronios² p. 190) hatte angenommen, dass in dem Bilde nur die Kranzüberreichung dargestellt gewesen sei, der Ring gefehlt habe, denn nur eines von beiden Wahrzeichen sei nöthig. Er wusste sich noch nicht den Sinn des Kranzes zu erklären, den Robert aus der Ueberlieferung aufgeklärt hat. Er ist eine nachträgliche Gabe der Amphitrite (Ἀμφιτρίτης δῶρον), deren Bedeutung erst in der Zukunft hervortreten sollte. Der Ring aber war Anlass des Sprunges ins Meer gewesen und ihn zurückzubringen gerade die Aufgabe des Theseus. Demnach konnte er so wenig in der Schilderung des Pausanias, wie in dem Wandbilde Mikons fehlen. Dass das Ringmotiv schon in vormikonischer Zeit bekannt war, hat die neugefundene Vase der Fürstin Tricase (Anm. 156 nr. D) gelehrt und auch Robert hat zuletzt (Marathonsschlacht p. 52) zugegeben, dass der Ring doch möglicherweise auch im Bilde Mikons nicht fehlte. In dem Knöchelring (ἐπισφύριον) des Theseus auf dem agrigentiner Krater (Anm. 156 nr. A) und auf der Euphroniosschale (B) dürfen wir ihn keinesfalls wiederkennen. Das hat schon Welcker (A. D. III p. 406) bemerkt; vgl. Ghirardini Mus. ital. III p. 7 n. 3, Hartwig, Griechische Meisterschalen p. 484 Anm. 1.

schliessen. Aber sie weichen untereinander so bedeutend ab, dass wir zunächst in ihren Darstellungen nur vier individuelle Behandlungen desselben Themas vor uns haben. In der figurenreichsten, derjenigen des bologneser Kraters, kann aber (um nochmals die Gründe zusammenzufassen) eine Nachbildung des mikonischen Wandbildes nicht erkannt werden, weil sie

1) Theseus als unmündigen Knaben zeigt, was zu den Worten des Pausanias nicht passt, wie es auch der Auffassung der anderen Vasenbilder widerspricht, die ihn stets als reifen Jüngling, zweimal[161]) mit dem Schwert bewaffnet darstellen,

2) weil im Vasenbild die Begegnung unter freiem Himmel, beim Lichte des Helios, an der Meeresküste vor sich geht, während sie nach Pausanias' Erzählung im Wandbild auf den Meeresboden verlegt sein musste, und weil

3) im Wandbild Ring und Kranz vorkamen, ersterer wahrscheinlich von Poseidon dem göttlichen Vater des Theseus gegeben wurde, letzterer von Amphitrite, während im Vasenbild der Ring fehlt und nur der Kranz überreicht wird.

Aber es giebt noch einen anderen, nicht aus der Beschreibung des Pausanias, sondern aus der Beschaffenheit des Vasenbildes selbst zu entnehmenden Grund, der verhindert es mit dem Wandgemälde Mikons in Verbindung zu bringen.

Robert hält das Vasenbild für eine »abgekürzte Nachbildung« der Darstellung im Theseion. Den Eindruck eines Ausschnittes aus einem grösseren Ganzen macht es nun aber keineswegs, denn es enthält eher zuviel, als zuwenig Figuren. Ja, es wird sich fragen, ob nicht ausser den vier Hauptfiguren alle übrigen entbehrlich sind. Erst recht nicht sieht das Bild aus wie ein Excerpt, eine Auswahl von Figuren und Gruppen aus einer grösseren Darstellung. Vielmehr schliessen sich die einzelnen Theile des Bildes so eng aneinander, dass keine Einzelheit herausgenommen werden könnte, ohne in der Komposition eine Lücke zu hinterlassen. Die Raumfüllung ist in der That eine vollständige, auf das sorgfältigste abgemessen, und auch die Anordnung der Figuren, die Komposition des Bildes

161) Auf der Euphroniosschale (B) und der Amphora Tricase (D).

ist so wohlberechnet, dass Ghirardini[162]) sie für »aus einem Guss« erklären konnte. Sie ist aber nur einheitlich, insofern sie die persönliche Erfindung des Vasenmalers ist, geschaffen für die zu schmückende Fläche des Gefässes, erfunden aus seinem Ideen- und Formenkreise heraus, eine Atelierarbeit, die ihren Zusammenhang mit anderen ähnlichen Schöpfungen derselben Zeit und desselben Ortes deutlich genug verräth. Aus allerlei Reminiscensen ist sie zusammengestoppelt, offenbar weil die vier Hauptfiguren zur Füllung der Bildfläche nicht ausreichten. Die eigentliche bedeutungsvolle Scene und die zur Erweiterung des Bildes hinzugefügten Figuren sind also wohl zu trennen.

Mit der Erklärung dieser Zusatzfiguren hat sich Ghirardini die erdenklichste Mühe gegeben, ohne zu merken, dass er den Hebel der Kritik an ganz falscher Stelle ansetzt. Er verwundert sich nicht über die den ganzen Sinn der Sage verschiebende Verlegung des Vorganges auf die Oberwelt, die sonst nirgends als Wohnsitz des Meerbeherrschers vorkommt, nicht über die Anwesenheit der zuschauenden Frauen, die freilich zur Noth als Nereiden[163]) gedeutet werden können, obgleich dann wieder die reichere Kleidung des einen (für Thetis zu jugendlichen) Mädchens unverständlich bleibt. Und wie ungeschickt, ja sinnlos ist die Hinzufügung der Tamburinschlägerin und des Eros, da doch das Vorhaben des Theseus ein Verweilen zu fröhlichem Gelage[164]) ausschliesst und Eros die väterliche Liebe Poseidons oder die kindliche des Theseus zu Amphitrite nicht andeuten kann[165]). Und müsste nicht nach herkömmlicher

162) Mus. ital. III p. 29 le figure delle donzelle, che richiamano l'Eride e la Temide, sono qui adunate colle altre e fuse con tutto il resto della scena per guisa da doversi la composizione considerare tutta d'un getto.

163) Allerdings nicht aus der Version bei Hygin, Poet. Astron. 2, 5, wonach Theseus von den Nereiden den Ring des Minos wieder erhält und den wunderbaren Kranz von Thetis empfängt.

164) Ghirardini denkt nur an einen Bewillkommnungstrunk. Aber Poseidon hält nicht einmal die Schale in der Hand, und wozu der Krater vor Eros, wenn nicht für ein Gelage aller Anwesenden?

165) Am allerwenigsten lässt sich die Figur des Eros als Hinweis auf ein Liebesverhältniss zwischen Theseus und Periboia erklären. Dann müsste die letztere gegenwärtig, mindestens Eros in der Nähe des Theseus sein. Da letzterer

Ausdrucksweise der Vasenmalerei das Schiff neben Helios gegen den natürlichen Sagenverlauf als wirklich vorhanden gedacht werden? Denn als blosse Lokalbezeichnung, wie Ghirardini vermuthet, wird es sonst nirgends verwendet. Dazu dienen, wie schon oben bemerkt, Delphine oder Fische, die zwischen die Figuren vertheilt werden. Aber vor allem hätte die Hauptgruppe, der Kern des Bildes Bedenken erregen müssen. Das ist keine Begrüssung zwischen Vater und Sohn keine Ueberreichung des Ringes, keine Handdarreichung, vielmehr bleibt Poseidon ein unthätiger Zuschauer bei dem vor seinen Augen sich abspielenden Vorgang. Und dieser Vorgang stellt nicht dar, wie Theseus den Kranz von Amphitrite annimmt, sondern wie er mit kindlichen Gesten den Schoss der mütterlichen Gottheit umfasst, als wenn das Verhältniss beider zu einander ein ganz anderes wäre, als die Sage berichtet[166].

Aus alledem geht für mich unzweideutig hervor, dass der Vasenmaler von dem Inhalt der Sage eine ziemlich unklare Vorstellung hatte, dass er nicht einmal die Hauptscene — für die ihm Darstellungen, wie diejenige auf der Schale des Euphronios vorschweben konnten, — verständig wiedergab, zur Erweiterung des Bildes aber seinen eigenen Einfällen folgte.

Suchen wir weiter im Bereiche stilistisch verwandter Bilder, die in der Nähe dieses Malers entstanden sind, so finden wir bald, woher ihm diese neuen Ideen gekommen sind.

Schon Klein[167]) wurde durch die Beschreibung der bologneser Darstellung und noch ehe er eine Abbildung gesehen, auf die Vermuthung gebracht, dass einige bekannte Parisurtheilsbilder auf die Phantasie des Malers der Vase von Bologna eingewirkt und ihm einzelne Stücke seines Bildes geliehen haben mussten. Die Gruppe der beiden vertrauten Mädchen, deren eine den rechten Arm auf

---

aber ein Kind ist und wie ein Kind nach dem Schoss der mütterlichen Amphitrite greift, ist es überhaupt nicht möglich in dem noch zu jugendlichen Theseus Empfindungen des Eros vorauszusetzen.

166) Vielleicht lagen dem Vasenmaler auch Bilder, wie die Uebergabe des Erichthonios an Athena auf der caeretaner Schale in Berlin (nr. 2537. Mon. dell' Inst. X, 39. Wiener Vorlegebl. B, 12. Roschers Lexikon I p. 1305) im Sinn, wo das dargereichte Kind der Göttin in ähnlicher Weise entgegenstrebt.

167) Klein, Euphronios² p. 190.

die Schulter der anderen legt, erinnerte ihn an die Gruppe von Eros und Themis auf der aus Kertsch stammenden pertersburger Vase nr. 1807[168]), der aufsteigende Helios mit seinem Viergespann an die karlsruher Hydria aus Ruvo und die wiener Vase aus Orvieto[169]). Eine andere Reminiscenz hat Ghirardini[170]) selbst aufgedeckt, nämlich den Anklang des Motivs der Tamburinschlägerin unseres Bildes an diejenige auf dem Revers des eben erwähnten petersburger Kraters[171]), sodass also dieselbe Vase mehrfach Anregungen gegeben hätte.

Sind wir einmal auf solche Beziehungen aufmerksam geworden, so fällt es nicht schwer, den Kreis stilistisch zugehöriger Vasen zu erweitern und neue Beziehungen aufzufinden.

Den nächsten Zusammenhang mit unserem Bilde haben in Bezug auf die Zeichnung die drei schon oben besprochenen Darstellungen des Parisurtheils nr. 26—28 und die berliner Hydria nr. 24 mit dem Drachenkampf des Kadmos. Das verräth sich in kleinen Zügen, wie in der gleichen Verzierung der Frauengewänder mit einem eigenthümlichen Palmettenmuster[172]), in der Vorliebe für orientalisch reiche Gewänder mit Zickzackmustern und Sternen[173]), mit Kränzen, die im Gürtel stecken[174]), aber keinen eigentlichen Zweck haben, in der Vor-

168) Compte-rendu 1861 pl. 3. Wiener Vorlegebl. A, 11. 1.

169) Die Hydria der Sammlung in Karlsruhe abgeb. Gerhard, Apul. Vasenb. Taf. D, 2. Overbeck, Gall. her. Bildw. Taf. 11, 1, der Krater aus Orvieto in den kaiserl. Sammlungen in Wien, Wiener Vorlegebl. E, 11 = Jahrb. d. Inst. IX. 1894 p. 252 ff. In allen drei Bildern ist das Sonnengestirn zwischen Helios und seine Rosse gestellt.

170) a. a. O. p. 28.

171) Aus dem Bilde »Apolls Ankunft in Delphi« C.—r. 1861 pl. 4 = Conze, Vorlegebl. II, 7. Baumeister, Denkm. Fig. 110. Arch. Zeit. 1866 Taf. 211.

172) Vgl. die Saumverzierung am Gewand der Amphitrite unserer Vase mit dem Gewand der Hera und Aphrodite auf der Vase von Suessula oben nr. 28, der Hera auf der berliner Hydria nr. 26 und der Theba im Kadmosbilde nr. 24. Der Kopf der letzteren mit der Zackenkrone und dem langwallenden Haar gleicht völlig dem der Amphitrite im Theseusbilde und dem der Hera auf dem Bilde der palermitaner Hydria Nr. 27.

173) Triton, Helios und die eine der beiden »Vertrauten« auf der bologneser Vase; Paris und der Grosskönig auf den drei anderen Vasen, Kadmos auf der Vase nr. 24.

174) Einen solchen »Gürtelkranz« trägt das orientalisch gekleidete Mädchen auf der bologneser Vase, ebenso Paris auf den drei Vasen von Berlin, Palermo

liebe für dekorativ umgestaltete Erotenflügel, denen diese Maler gern ungewöhnlich lange Verhältnisse und einen stolzen Aufschwung nach oben geben[175]). Das äussert sich in der Freude an der Beifügung von allerhand Beiwerk von Pflanzen, Thieren und Geräthen, eine Zuthat, die nicht immer Bedeutung hat, sondern gelegentlich auch sinnloses Flickwerk ist[176]). Wenn selbst der Maler der schönen und sorgfältigen Hydria nr. 26 in Ermangelung eines besseren Einfalls einen Knaben auf dem Delphin in das Parisurtheilsbild als Lückenbüsser einschiebt und derselbe Maler auf dem Kadmosbilde der zweiten Hydria nr. 24, die das Gegenstück der ersteren bildet, in völliger Gedankenlosigkeit einen Eros der Stadtgöttin Theba seine Huldigung darbringen lässt[177]), so darf man sich über die oben nachgewiesenen Verballhornungen, welche die nachlässigeren Maler der Vasen nr. 27 und 28 ihren Bildern angedeihen liessen, nicht mehr wundern. Sind sie doch schliesslich nicht schlimmer, als die Versehen anderer Handwerkskünstler späterer Zeiten, der pompejanischen Wandmaler und der römischen Sarkophag-Steinmetzen.

Diese Erkenntniss wird uns aber auch gegen die willkührlichen Einfälle des Verfertigers des bologneser Kraters nachsichtiger stimmen müssen. Seine Absicht war ein überliefertes Motiv zu einem möglichst stattlichen, einheitlichen Bilde zu erweitern. Aber im Geiste der alten Kunst fortzuarbeiten, war er unfähig. In ihm und seines Gleichen sind die alten Typen nicht mehr lebendig genug; sie sind im Absterben begriffen, wie sich aus der mangelnden Schärfe der Charakteristik ergiebt und auch aus den angeführten Parallelen[178]) beweisen lässt. Es ist die Zeit des Niedergangs der attischen Vasen-

---

und Suessula (nr. 26—28) und Kadmos auf der Hydria nr. 24. Das früheste mir bekannte Beispiel dieses Gürtelkranzes giebt die londoner Meidiasvase (Gerhard, Ges. akad. Abhandl. Taf. 13). [Mehr bei Milchhöfer, Jahrb. d. Jnst. IX. 1894 p. 63.]

175) Man vergleiche den Pothos benannten Eroten der berliner Hydria nr. 26 mit dem der Vase von Bologna.

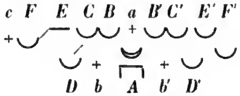
176) Dahin rechne ich die beiden Dreifüsse unseres Theseusbildes, die ganz ebenso in dem Kadmosbilde der berliner Hydria wiederkehren, das Schiff und den Tisch neben der Kline Poseidons.

177) Vgl. Anmerkung 139 mit dem Texte.

178) Dasselbe gilt von der Meidiasvase (Gerhard, Ges. akad. Abhandl. Taf. 13), vgl. dazu die treffenden Bemerkungen von Robert, Marathonschlacht p. 59.

fabrikation, deren Entwicklung mit dem Ende des fünften Jahrhunderts im wesentlichen abgeschlossen ist[179]).

Gleichwohl hat dieser attische Maler bei der Zusammensetzung seines Bildes noch rhythmisches Gefühl genug besessen, um eine leidlich korrekte Komposition zu Stande zu bringen. In dem kühn verschlungenen Dreiverein Triton-Theseus-Amphitrite und in der anmuthigen Gruppe der beiden »Vertrauten« hat er ihr sogar einen ungewöhnlichen Reiz verliehen. In dem Schwung dieser Linien liegt jedenfalls mehr künstlerische Reife, als der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, der Epoche Mikons, zugetraut werden darf. Hierin konnte ein Kopist nicht einfach »modernisiren«[180]), ohne völlig neu zu schaffen. Auch darin liegt ein Beweis für die Unabhängigkeit des Vasenbildes von älterer Wandmalerei. Das Schema der Komposition ist:



Hier ist Poseidon (*A*) die Mitte, flankirt von Triton (*D*) und Eros (*D'*). Zwischengestellt sind Dreifuss (*b*) und Trinkgefäss (*b'*) und über Poseidons Kopf, die Mitte markirend, der zweite Dreifuss (*a*). Daneben links Theseus mit Amphitrite (*C B*), rechts die beiden »Ver-

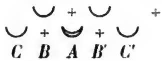
179) So Milchhöfer, Jahrb. d. Inst. IX, 1894 p. 75 und beistimmend Robert a. a. O. p. 72. Die Entstehung des bologneser Kraters und der sich ihm anreihenden Vasen setzt Milchhöfer a. a. O. p. 75 auf 460—450, Robert l. c. p. 73 rückte sie auf 440—420 herab. Wenn wir Furtwänglers Ansatz (Beschreib. d. Vasensammlung im Antiquarium p. 744) folgen, kommen wir mit den beiden berliner Hydrien nr. 24 und 26 sogar in den Anfang des vierten Jahrhunderts. Ich halte die späteren Ansätze für besser begründet, ohne auf diese Frage hier eingehen zu können.

180) Robert (Marathonschlacht p. 51 Anm. 8) nimmt an, dass der das Wandbild kopirende Vasenmaler die Vorlage als frei nachbildender Künstler »modernisirt« habe. Ist das aber noch »kopiren« oder »nachbilden«? An anderer Stelle (p. 60) sagt er, in Polygnots Epoche wäre die ebenso kühne, als elegante Gruppe des die Leukippide emporhebenden Dioskuren [der Meidiasvase] kaum denkbar«. Ich meine, die Bewegung des Körpers des Knaben Theseus in dem Arme Tritons ist künstlerisch noch viel freier und anmuthiger und übertrage auf sie die Robert'sche Folgerung.

trauten« ($B'C'$). Endlich an der oberen linken Ecke Helios (F) mit seinem Gespann (E) und das Schiff (c), links die zwei sitzenden Frauen ($E'F'$).

Wenn dieser Aufbau im Bilde selbst weniger symmetrisch wirkt[181]), so liegt das hauptsächlich an dem Uebergewicht der Figur des Triton, deren Gegenüber nur durch Grösse und Aufschwung der Flügel auf gleiche Silhouettenhöhe gebracht werden konnte, und an dem Viergespann des Helios, welches hier, wie in allen ähnlichen Fällen, kompositionell sich schwer durch Einzelfiguren oder Gruppen kompensiren liess.

Die Kehrseite des bologneser Kraters enthält ein auf wenige Figuren beschränktes, concentrisch geordnetes Bild, in dessen Mitte Herakles (A) steht, die keryneische Hirschkuh bewältigend, während ihn links Athena (B) und Jolaos (C), rechts Apollon (B') und Artemis (C') umgeben. Es ist noch undulirende Reihung. In diese streng symmetrische Gliederung bringt nur das rechterseits verstärkte Beiwerk einen Zug von Freiheit. Das Schema ist:

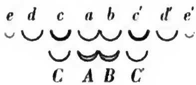


Ebenfalls zu den »polygnotischen« Vasen rechnet Robert[182]) die schöne Jovase in

[Nr. 31] **Ruvo, Sammlung Jatta nr. 1498.** Krater, r. F. schönen Stils. Hermes Argos überlistend.

Abgeb. Mon. dell' Inst. II tav. 59. Overbeck, Kunstmyth. Atlas Taf. 7, 16 (Text Zeus p. 480 ff.) Wiener Vorlegebl. 1890/91 Taf. 12, 2 = Fig. 12.

Die Komposition ist geordnet nach dem Schema



---

181) Das Beiwerk (Schiff c, Dreifuss $b\,a$ und die Gefässe b' bei Eros) wird hier, wie überall, nicht den Figuren als gleichwerthig gerechnet.

182) Nekyia p. 43. Marathonschlacht p. 98.

War in der vorigen Vase die Tendenz zu einer gewissen Freiheit im Parallelismus bemerkbar, so macht diese Darstellung durch ihre bis in kleine Züge durchgeführte Rhythmik und Korresponsion den Eindruck der feinsten Berechnung.

Durchgeführt ist zweireihige Ordnung. In der unteren Reihe bilden Hermes (*A*), an Jo (*B*) heranschleichend, um Argos zu überlisten, das Centrum. Links und rechts schliessen sich zwei Satyrn

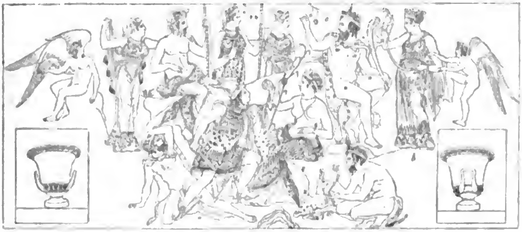


Fig. 12 = nr. 31.

an, beide in gekrümmter Stellung, der linke (*C*) von dem lebhaft vorstürmenden Hermes bei Seite gestossen, der rechte (*C'*) noch ohne eine Ahnung von dem Ueberfall zu haben. Auch Argos (*c'*), der Wächter der Jo, seitwärts über ihr befindlich und ihr den Rücken zukehrend, hat Hermes noch nicht bemerkt. Er sitzt gemächlich, die linke Hand mit der Keule auf das Knie gelegt, das Haupt zu Zeus umwendend, indem er ihm mit der Rechten ein Schnippchen schlägt[183]),

183) Die Erklärung der Geste des Argos hat Overbeck unnöthige Schwierigkeit gemacht. Er sieht darin »eine Geberde ruhig versichernder Zusage« gegen Hera, etwa als Begleitung der Worte: er werde schon aufpassen. Ich halte diese Deutung für ausgeschlossen, weil nach dem Augenschein Argos wohl mit Zeus, aber nicht mit der im Hintergrund weiter zurückstehend gedachten Hera Blicke wechseln kann und weil die Handbewegung des Hüters der Jo von Grimaldi-Gargallo (Ann. dell' Inst. 1838 p. 256) wohl ganz richtig mit dem Scopietto der heutigen Neapolitaner, einer Gebärde che dinota noncuranza e disprezzo erklärt worden ist. Nur ist die Stellung der Finger nicht die vor Beginn des Schnippchenschlagens (wie in der Zeichnung bei Jorio, la mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano Taf. 19, 6), sondern nach Ausführung desselben. Die Bedeutung ist noch jetzt, wie im Alterthum (Aristobulos bei Strab. 14, 672, cf. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer p. 35 Anm. 4) die der Sorglosigkeit, der

gerade jetzt, wo die List des Hermes gelingen wird. In der Haltung des Zeus (*c*), namentlich seines rechten Arms, ist die Spannung über den Vorgang lebendig ausgedrückt. Der Chiasmus in den Beziehungen dieser vier Hauptfiguren, des Zeus zur Jo und des Hermes zu Argos, ist von durchschlagender Wirkung.

Zwischen Zeus und Argos zeigen sich Hera (*a*) und Hebe (*b*), unterwärts durch einen Höhenzug verdeckt, als Zuschauer gleichsam von einem dritten Plan aus. Die vier noch übrigen Figuren — Aphrodite (*d*) neben Zeus und Peitho (*d'*) neben Argos, jede von einem Eroten (*e e'*) begleitet — schliessen das Bild in der oberen Reihe ab und füllen zugleich den Raum über den Henkeln so ungezwungen aus, dass die Komposition kaum anders als für diese Bildfläche erfunden sein kann.

Mit dieser strengsten Responsion verbindet sich ein eigenthümlicher, durch möglichsten Gleichklang der Gesten erzielter Rhythmus. Man beachte die Wiederholung desselben Motivs der erhobenen Rechten bei Argos und Peitho und der gesenkten Rechten bei Zeus und Hera, und sehe, wie die beiden im rechten Winkel erhobenen Arme des Hermes und der Jo und die erhobenen Arme von Zeus und Aphrodite sehr absichtlich nebeneinander gestellt sind[184]). Ebenso sind die Figuren nach Geschlecht und Alter, ja auch nach Gleichheit der mythischen Bedeutung und ihrem Zusammenhang in der gegenwärtigen Situation durch Gegenüberstellung auf einander bezogen: Satyr und Satyr, Erot und Erot, Aphrodite und Peitho, und als Antagonisten die beiden sitzenden bärtigen Figuren des Zeus und Argos. Die Entsprechung von Figur zu Figur ist also nicht nur formell in der Gleichheit der Bildung, der Motive, sondern auch einheitlich in der Gleichheit der Absichten, der Bedeutung bestimmt zum Ausdruck gebracht. Die Wirkung der Korresponsion wird noch dadurch verstärkt, dass der Kleidung der beiden Centralfiguren (*A B*) genau dieselbe reiche Musterung gegeben ist und dass ferner die

---

Nichtachtung. Argos giebt Zeus zu verstehen, dass er seiner Sache gewiss sei und keine Ueberlistung befürchte — in dem Moment, wo sie eben erfolgt.

184) In der vatikanischen Laokoongruppe beruht ein Theil der Schönheitswirkung in diesem Gleichklang der Gesten, der Gliederstellung, was im Einzelnen nachzuweisen hier zu weit führen würde.

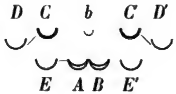
Parallelfiguren *d d'* sich im Schnitt und Ornament der Gewandung vollkommen gleichen.

Das rhythmische, bisher nachgewiesene Gesetz gilt nun auch für die übrigen »polygnotischen« Vasenbilder der Robert'schen Liste. Sie sind nachstehend unter nr. 32—35 angeführt. Den Schöpfungen der hohen Kunst stehen mit am nächsten die Bilder der Vase

[Nr. 32] **Petersburg nr. 1792.** Amphora, r. F. schönen Stils, aus der Krim. I. Geburt des Erichthonios. II. Eleusinische Götter.

Abgeb. Compte-rendu 1859 pl. 1. 2. Gerhard, Ges. akad. Abhandl. Taf. 76. 77. Robert, Archaeol. Märchen Taf. 2 (I). Overbeck, Kunstmyth. Atlas Taf. 18, 18 (II) = Fig. 13.

Auf die Streitpunkte der Erklärung[185]) soll hier nicht weiter eingegangen werden. Das Schema der Vorderseite (I) ist



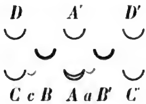
Durch energische Handlung kennzeichnen sich als Hauptfiguren die beiden, die Mitte der unteren Reihe einnehmenden Götter Athena und Hermes mit dem Kinde in seinen Händen. Sie sind als Gruppe vereint, da Athena (*B*) ihren rechten Arm wie schützend um die Schultern des Hermes (*A*) legt, damit auch das von Hermes in Empfang genommene Kind (welches seinem Volumen entsprechend kompositionell nach stehender Regel nicht gezählt wird) in ihren Schutz nimmt. Hermes ist, wie immer in analogen Bildern, nur Ueberbringer, die ständige Mittelsperson; er wird das Kind, das ihm Gaea (*E*) überreicht hat, an Athena die künftige Pflegerin weitergeben[186]). Zu

185) Die Literatur bei Struve, Bilderkreis von Eleusis p. 85 ff. und Robert, Archaeol. Märchen p. 180 ff. [Dazu Furtwängler, Jahrb. d. Inst. VI. 1891 p. 121.]

186) Die eigentliche Handlung (eine aus der Erde aufsteigende Göttin übergiebt ein in ein Thierfell eingehülltes Kind an Hermes, der es unter dem Schutz der Athena empfängt) weicht von der typischen Darstellung der Erichthoniosgeburt durch die Einschiebung des Hermes als Mittelsperson und durch das Auslassen der Figuren des Kekrops und des Hephaistos nicht wesentlich ab. Der Grundgedanke bleibt klar erkennbar derselbe. Strubes im Text befolgte Erklärung ist denn auch durch Roberts Einwendungen nicht widerlegt worden. Weder durch die Behaup-

Gaea tritt die Tympanonschlägerin (*E'*) in Korresponsion und darf deshalb auch inhaltlich zu ihr in Bezug gesetzt werden (Rhea Kybele). Ebenso sind in der oberen Reihe die sitzende Fackelhalterin (*C*) zur Linken und der sitzende Zeus (*C'*) zur Rechten Correlate und müssen zu der Hauptgruppe dieselben nahen Beziehungen haben (Zeus und Artemis als Eileithyia). Ihre Beifiguren (*D* und *D'*) zeigen starke Motivanklänge, um die Korresponsion deutlich zu machen; beide sind vollbekleidet, stehend aufgefasst, der Oberkörper gleich behandelt (eingehüllter, in die Hüfte gestemmter linker, gesenkter rechter Arm). Die auffällig grosse Lücke über der Hauptgruppe füllt Nike (*b*) sehr ungenügend. Hier herrscht, wie im Reversbild, nicht mehr das dem Vasenstil eigenthümliche dekorative Prinzip der Raumfüllung[187]), sondern die künstlerische Freiheit der Tafel- und Wandmalerei, welche ohne ausgeprägte Gruppenbildung keine Raumwirkung erzielen kann.

Der Revers ist geordnet nach dem Schema:



Der Zusammenschluss der Gruppen ist weniger streng. Durch Lockerung des Figurengefüges wird freier, horizontbildender Raum

---

tung, dass das Thierfell des Kindes für den γηγενής Erichthonios unmöglich sei (kommt es doch allen Erdsöhnen, z. B. den Giganten zu), noch durch die gekünstelte Auslegung, dass Athena »bemüht sei, den Vorgang vor Hera zu verbergen« und dass Zeus in bedeutsamer Weise die Rechte auf die zur Aufnahme des Kindes bestimmte, durch Gewand bedeckte, also nicht sichtbare Schenkelöffnung lege. Roberts eigene Erklärung wählt ein rein poetisches Motiv (Bad des Dionysoskindes nach der Flammengeburt in der Quelle Dirke, Uebergabe desselben nach dem Bade an Zeus), statt eines von der bildenden Kunst typisch ausgeprägten mythischen. Wir sehen nicht, dass Zeus mehr ist als blosser Zuschauer, dass er künftig das Kind in seinem Schenkel bergen wird und da die ganze Düpirung Heras trotz Fackellicht, Paukenschlag und Athenas Schild doch nicht wahrscheinlich wird, wäre ihre Gegenwart bei dieser Scene sehr überflüssig. Legen wir dem Bilde nicht mehr unter, als was der Augenschein lehrt und folgen wir dem Fingerweise der Komposition, so schildert die Handlung der Mittelgruppe den eigentlichen Vorgang, der aus dem Typus der Erichthoniosgeburt einfach sich selber deutet, während die obere Reihe in üblicher Weise nur Zuschauer enthält.

187) S. oben S. 32 f.

über *B* und *B'* gewonnen. Die Mitte nimmt Demeter (*A*) mit dem (kompositionell nicht gezählten) Plutoskinde (*a*) ein. Ueber Demeter zeigt sich Triptolemos mit dem Aehrenbündel in der Rechten auf dem beflügelten Wagen in auffällig kleiner Figur und doch nicht knabenhaft wirkend, auch nicht unbekleidet (wie die beiden Götterkinder der unteren Reihe). Offenbar ist er als noch in der Ferne befindlich und zu der eleusinischen Götterversammlung herankommend gedacht, ein seltener Fall von perspektivischer Darstellung und Raumvertiefung im Vasenbilde, wobei die Oeffnung des Hintergrundes allerdings unentbehrlich war. Neben der Göttin von Eleusis sehen wir zur Linken hier Tochter Kora (*B'*), zur Rechten einen Oberpriester (*B*), dessen charakteristisch ausgeprägte Gestalt uns schon auf der Cumaner Hydria der petersburger Sammlung (oben nr. 9) begegnet ist. Beide Figuren ragen mit ihrem Oberkörper über die untere Reihe hervor und vermitteln somit zwischen der oberen und unteren Reihe. In den unteren Ecken des Bildes zwei sitzende Figuren, links Aphrodite (*C*) mit dem wiederum im Parallelismus der Anordnung nicht gezählten Eros (*c*), rechts die Amme des Plutos, Kalligeneia (*C'*). Ueber diesen Eckfiguren Hermes (*D*) und Dionysos (*D'*).



Fig. 13 = nr. 32 (II.).

[Nr. 33] **Petersburg nr. 1807.** Krater, r. F. schönen Stils aus Kertsch. Parisurtheil.

Abgeb. Compte-rendu 1861 pl. 3. Wiener Vorlegeblätter A Taf. 11, 1. Vgl. Benndorf, Griech. und sicil. Vasenb. p. 79 f. Robert, Marathonsschlacht p. 98 nr. 7.

Paris (*A*) bildet die Mitte, umgeben von den zwei stehenden, ihm zugewendeten Göttern Hermes (*B*) und Athena (*B'*). An den Seiten sitzen Hera (*C*) und Aphrodite (*C'*). Jener ist Hebe (*c*) beigegeben, dieser Eros (*c'*), der diesmal um Hebe zu compensiren ungewöhnlich gross und fast jünglingshaft gebildet ist.

In der oberen, durch eine Terrainfalte abgeschlossenen Reihe sind links und rechts zwei Gespanne mit zugehörigen Figuren unter-

gebracht, die sich nur als Masse, nicht im Werth der Einzelfiguren entsprechen. Denn die Silhouette einer quergestreckten Rossfigur lässt sich mit derjenigen eines stehenden Menschen nicht ihrem Formenwerthe nach vergleichen, noch weniger ein Viergespann sammt Wagen. Nöthigt der Inhalt solche Gegenstände in die Komposition aufzunehmen, so kann die formale Korresponsion mit menschlichen Figuren nur annähernd erreicht werden. In unserem Bilde wird ein Viergespann (*d*) mit einem Wagenlenker (*D*) auf der linken Seite compensirt durch ein Zweigespann (*d'*) mit zwei Figuren (Iris und Zeus, *D'*). In der Mitte über Paris stehen die beiden Figuren Eris (*a*) und Themis (*b*). Das Schema ist also

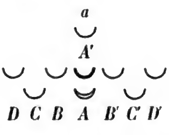


[Nr. 34] **Amphora, r. F. schönen Stils, aus Bengazi.** Kalydonische Eberjagd.

Abgeb. Ann. dell' Inst. 1868 tav. d'agg. LM. Engelmann, Bilderatlas zu Ovids Metamorphosen Taf. 15 nr. 98. Vgl. Robert, Marathonsschlacht p. 63 und 98.

Auch hier herrscht in den Mittelgruppen die strengste Entsprechung der Motive. In der unteren Reihe wird der Eber (*A*) durch zwei im Ausschritt einwärts gewendete Jünglinge (*C C'*) eingefasst, in der zweiten Reihe die Mittelfigur (*A'*) über dem Eber ebenso durch zwei im Ausschritt nach aussen gewendete Jünglingsgestalten (*B B'*). Dazu zwei Seitenfiguren (*D D'*) und eine Halbfigur über der Mitte (*a*). Anklang an undulirende Reihung mit Uebergang zur dreireihigen Darstellung, wie in dem Wandbild nr. 41.

Das Schema also:



[Nr. 35] **Neapel nr. 3240.** Krater, r. F. schönen Stils aus Ruvo. I. Vorbereitung zu einem Satyrdrama. II. Dionysos im Thiasos.

Abgeb. Mon. dell' Inst. III tav. 31. Wiener Vorlegebl. E, 7. 8. Schreiber,

Kulturhistor. Bilderatlas Taf. 3, 1. Baumeister, Denkmäler Taf. 5, 422. Wieseler, Theatergebäude Taf. 6, 2 (A). Vgl. Heydemann, Die Vasensamml. des Mus. naz. zu Neapel p. 546 ff.

Die Vorderseite zeigt in breiter Darstellung die Einübung eines Satyrdramas im Beisein des Dionysos und der Ariadne, welche im Centrum der oberen Reihe auf einer Kline sitzen. Die reichgeschmückte Kleidung sondert die Götter und ihre nächste Umgebung aus der Menge der übrigen Personen aus. Der Nähe des Dionysos sind gewürdigt die drei individuell charakterisirten Schauspieler in den Rollen des Herakles (*D'*), Papposilen (*E'*) und eines durch die Tiara gekennzeichneten Königs (*C*), letzterer am Kopfende des Lagers stehend, die beiden anderen am Fussende. Diesem Darsteller eines Königs entspricht auf der rechten Bettseite neben Herakles eine ähnlich reichgekleidete Frau (*C'*), wahrscheinlich die Muse der Tragödie, nicht (wie Robert wollte) die Personifikation der siegreichen Phyle[188]). Es ist ein feiner Zug, dass die Muse, gleichsam als traute Hausgenossin des Dionysos, auf seinem Lager, wenn auch bescheiden am Rand desselben, Platz genommen hat und sich mit Eros, dem Gefährten des Liebespaares, beschäftigt, indem sie ihm eine Maske vorhält. So wird die rechte, durch zwei stark in die Augen fallende Standfiguren schon übermässig beschwerte Nebenseite dieser oberen Reihe einigermassen entlastet, ohne dass die Dreizahl der Figuren dieser Seite aufgegeben wird. Ihr entspricht die Dreizahl der Figuren der linken Seite, der Protagonist (*C*) und zwei Satyrspieler (*D E*). An beiden Enden dieses Mittelbildes markirt ein Dreifuss einen Abschnitt. Dahinter findet sich jederseits eine sitzende Figur (*F* und *F'*), beide in völlig gleicher Auffassung, nur mit der gebotenen Inversion, also genau dieselbe Figur im Gegensinn wiederholt.

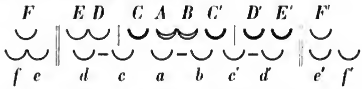
In der unteren Reihe sehen wir die Hauptfigur, den durch Prachtgewand ausgezeichneten Flötenspieler Pronomos (*a*) in der Mitte unter dem Lager des Dionysos, neben ihm den Leierspieler

---

188) Robert, Hermes 1887 p. 336. Dagegen hat Lipsius (Berichte d. Sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1887 p. 282) mit Recht eingewandt, dass der dramatische Wettkampf nicht Sache der Phylen war, sondern der Choregen, und Wolters gelegentlich (Ath. Mitth. XXI. 1896 p. 364, 1) hervorgehoben, dass weibliche Personifikationen von Phylen noch nicht sicher nachgewiesen sind. Statt ihrer wären vielmehr Darstellungen der eponymen Heroen der Phylen zu erwarten. Vgl. auch Bethe, Jahrb. d. Inst. XI. 1896 p. 294.

Charinos (*b*). Beiderseits folgt eine lockere Gruppe, gebildet aus einer sitzenden und einer stehenden Figur (*d c*, *c' d'*). Damit würde der Raum zwischen den beiden Dreifüssen auch links ausgefüllt sein, wenn der linke Dreifuss dasselbe Postament mit Stufenbasis erhalten hätte, wie der rechte. Der Parallelismus beider Seiten wäre dadurch noch auffälliger geworden. Indess hat es dem Vasenmaler (der vielleicht den verfügbaren Raum nicht richtig bemessen) gefallen, die beiden linken Eckfiguren der unteren Reihe soweit einzurücken, dass die äusserste gerade unter die darüberbefindliche Schlussfigur des Eunikos zu stehen kam. Die dadurch eingetretene Verkürzung dieser Seite hat den Wegfall von Stufen und Postament des Dreifusses zur Folge gehabt, während die rechte Seite unverkürzt geblieben ist. Beide Schlussgruppen bestehen aus zwei stehenden, miteinander conversirenden Satyrspielern (*f e*, *e' f'*)[189].

Die eurhythmisch genau durchgeführte Komposition ist also — wenn wir die eingetretene Verschiebung und den nach der Regel kompositionell nicht mit gerechneten Eros unberücksichtigt lassen — nach folgendem Schema geordnet:



Sehr einfach und streng ist die Ordnung des Bildes der Kehrseite (II.) des Kraters. Mittelpunkt der Darstellung ist das nach rechts schreitende Götterpaar Dionysos und Ariadne (*A B*), denen Eros (im Parallelismus der Regel entsprechend nicht gezählt) nachfliegt. Vor und hinter ihnen je ein Silen (*D D'*). In der unteren Reihe gerade

189) Dass der Maler eine an dieser Stelle korrektere Vorlage vor Augen hatte und durch Verschiebung der linken Schlussgruppe nach rechts sich den Platz für den Unterbau des Dreifusses nahm, ergiebt sich auch daraus, dass jetzt die Verkürzung des gleichsam von einer Terrainfalte verdeckten Dreifusses einen sinnlosen Zug in das Bild bringt. Denn die ganze übrige Ausstattung (Lager und Stühle), sowie die geraden Terrainlinien, auf denen die Figuren stehen, weisen auf den ebenen Boden der Bühne. Jene Verdeckung ist ein Nothbehelf des an dieser Stelle mit dem Platz nicht auskommenden Malers. Dass von den Figuren keine fehlt, zeigt die lückenlose Entsprechung von links und rechts und auch die Figurengleichheit (je zehn) der unteren und oberen Reihe, wobei natürlich die Erotenfigur nach der Regel nicht mitgezählt ist.

unter der Göttergruppe ein Panther, dann beiderseits eine tanzende Mänade (*C C'*) und als Endfiguren zwei Silene (*E E'*), als richtige Gegenstücke genau dasselbe Motiv in Umkehrung zeigend. Das Kompositionsprinzip ist undulirende Reihung, wie oben nr. 21 folg., nach dem Schema:



Auch in den besseren Bildern der campanischen Wandmalerei, soweit in ihnen nicht der malerisch-landschaftliche Stil mit seiner veränderten Rhythmik zum Durchbruch kommt, ist das Gesetz der parallelen Responsion noch mit derselben Strenge, wie in den Vasenbildern, angewendet, obgleich die Willkühr, mit welcher diese Dekorationsmaler ihre Vorlagen benutzen, verkürzen oder bereichern, der Auffindung und Untersuchung originaler, unverdorbener Kompositionen grosse Schwierigkeiten — noch grössere als die Sarkophagarbeiten der römischen Steinmetzen — in den Weg legt[190]).

Einem älteren Tafelbild ist vermuthlich der Gegenstand des herculanischen Marmorgemäldes entlehnt, welches die Signatur des Atheners Alexandros[191]) trägt.

[Nr. 36] **Neapel, Museo nazionale** nr. 170^b (Helbig). Knöchelspielende Mädchen.

Abgeb. Pitt. d'Erc. I, 1. Mus. Borb. XV, 48. Panofka, Bilder ant. Lebens 19, 7. Vgl. Stark, Niobe und die Niobiden p. 157 ff.

Ein anmuthiges Genremotiv, zwei kauernde Mädchen in ihr Spiel vertieft, hinter ihnen drei stehende Gefährtinnen, diese noch ganz reliefartig gereiht. Die Mitte des Bildes nicht ausgezeichnet. Die Ordnung ist:



190) Es würde den Umfang dieser Abhandlung ungebührlich ausdehnen und den Gang der Untersuchung zu sehr aufhalten, wenn die Entwicklung der Kompositionsgesetze in den Bildern der campanisch-römischen Wandmalerei weiter verfolgt werden sollte. Die nachfolgend besprochenen Beispiele sind ausgewählt als einfachste Typen, die einer ausführlichen Erläuterung nicht bedürfen.

191) CIG. 5863.

Ebenfalls noch in die Frühzeit der griechischen Malerei, wie man anzunehmen versucht ist, in die Epoche des Timanthos und auf ein Gemälde desselben führt zurück das bekannte Wandbild aus der Casa del poeta in Pompeji, jetzt in

[Nr. 37] **Neapel, Museo nazionale,** Wandgemälde XL, 9112. Nr. 1304 Helb. Opfer der Iphigenie.

Abgeb. Mus. Borb. IV, 3. Overbeck, Gall. her. Bildw. 14, 10. Vgl. Winter, Eine attische Lekythos (55. berl. Winckelmannsprogr.) p. 14.

Das Schema der Komposition ist:



D C B A B' C' D'

In diesem Bilde, das dem malerischen Stil der späteren Zeit noch so fern steht und von fast reliefartiger Einfachheit ist, hatte Helbig[192]) bereits die symmetrische Gliederung als ein Kennzeichen älterer Kunst beobachtet, indem er auf die Entsprechung der beiden die Mittelgruppe (*B A B'*, Odysseus Iphigenie Diomedes) umgebenden Figuren des Kalchas (*D*) und Agamemnon (*D'*), sowie der Artemis (*C'*) und der Nymphe (*C*) im oberen Theil des Bildes aufmerksam machte. Wie eindringlich wird hier der Gegensatz leidenschaftlicher Erregung in diesen beiden, auf die Seiten verwiesenen Gestalten des ahnungsvoll aufschauenden Priesters und des verzweifelnden Vaters veranschaulicht und wie wirkungsvoll ist ein Chiasmus in der Beziehung der die Hirschkuh bringenden Nymphe zu Kalchas und der Artemis zu Agamemnon durchgeführt.

Ebenso, wie in diesem Bilde ist in einem Gemälde aus der casa del citarista das Interesse des Vorgangs hauptsächlich auf die Seiten verlegt.

[Nr. 38] **Neapel, Museo nazionale,** Wandgemälde XL, 9111. Nr. 1333 Helb. Orest auf Tauris.

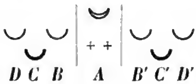
Abgeb. Mon. dell' Inst. VIII, 22. Photogr. Sommer 9253.

Vor dem Tempel der taurischen Artemis hat sich rechts König Thoas (*C'*) niedergelassen, hinter ihm stehen zwei Leibwächter

192) Wandgemälde Campaniens p. 283 vgl. dess. Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 65.

(*B' D'*)[193]. Thoas heftet seine Blicke auf die gefangen vor ihn gebrachten Jünglinge Orest und Pylades, die auf der anderen Seite des Vordergrundes ihm gegenüberstehen. Orest (*C*) ist als Hauptfigur, so wie Thoas, vorangestellt; hinter ihm werden Pylades (*B*) und der sie bewachende Speerträger (*D*) sichtbar. In der Mitte des Bildes erscheint Iphigenie (*A*), aus dem Tempelinnern heraustretend, im Begriff die Stufen herabzuschreiten. Im Vordergrund zwischen den beiden Gruppen sind Altar, Fackel und Hydria noch raumfüllend auseinandergelegt. Im oberen Theil des Bildes steht Iphigenie allein. Der horror vacui, der für den ornamentalen Charakter der Vasenbilder so bezeichnend ist, hat hier und in allen Bildern ähnlicher Art natürlich sein Recht verloren.

Das Schema der Figurenordnung ist folgendes[194]:



[Nr. 39] **Pompeji, reg. VI. ins. 12, domus A. Vettii.** Pentheus und die Maenaden.

Abgeb. Journ. of hell. stud. XVI. 1896 p. 151 fig. 3. Photogr. Esposito nr. 212. Sommer nr. 11946.

Schema der Figurenordnung:



Pentheus (*A*) ist auf der Flucht vor seinen Gegnerinnen in die Knie gesunken und erhebt klagend die Arme. Zwei Maenaden (*B B'*)

---

193) Helbig hat den zweiten Leibwächter des Thoas, von dem nur der Schild erhalten, der Kopf zerstört ist, nicht erkannt, indem er den Schild dem ersten Wächter zutheilte. Erst durch die Verdoppelung dieser Begleiter des Thoas wird die Entsprechung der beiden Seitengruppen vollständig.

194) Deutlich ist noch in der pompejanischen Kopie die Korresponsion zwischen den beiden Dreifigurengruppen im Vordergrund und besonders zwischen den vornstehenden Figuren Orest und Thoas. Kleine Unregelmässigkeiten, wie das Zusammenrücken der beiden Leibwächter *B'D'*, können gewollte Freiheiten, aber auch durch Verschiebung in der Nachbildung entstanden sein. Das Schema giebt die beabsichtigte Symmetrie.

bedrohen ihn von links und rechts, eine dritte (*a*), über ihm befindliche, ist in Begriff mit beiden hoch erhobenen Armen einen Stein auf ihn herab zu schleudern. Zwei andere (*b b'*) wenden sich aus den oberen Ecken des Bildes ihm entgegen. Alle drei Figuren der oberen Reihe sind nur mit dem Oberkörper sichtbar, unterwärts von Terrainhöhen verdeckt. Schon das erinnert an die Darstellungsweise der Vasenmaler. Noch mehr die nebensächliche Behandlung des Hintergrundes, das enge Zusammenrücken der Figuren, welche ziemlich gleichmässig über die Bildfläche vertheilt sind und den Raum möglichst knapp ausfüllen. Es herrscht in dem Bilde nicht die Tendenz zur Raumvertiefung, sondern zur rhythmischen Raumfüllung durch Figuren, eben das Prinzip der Vasenmalerei vor. Das Interesse des Bildes liegt also lediglich in dem Ausdruck der Köpfe und in dem Reiz bewegter Formen und Linien. In dieser Beziehung ist hier die sicherlich weit ältere Erfindung der mittelmässigen römischen Ausführung weit überlegen. Man beachte den quer durch das Bild gehenden Parallelzug der Arme der vorderen drei Figuren, die Inversion in der Armhaltung der oberen beiden Eckfiguren, zwischen denen die mittlere Halbfigur (*a*) mit dem über dem Kopf emporgehobenen Arm ein Motiv von fast ornamental wirkender und gerade für die Mitte besonders geeigneter Regelmässigkeit zeigt.

Es muss einer künftigen Untersuchung vorbehalten bleiben in den pompejanischen Bildern die am meisten verwendeten Kompositionsschemata aufzusuchen, ihre Beziehungen untereinander festzustellen und den Nachweis einer Entwicklung aus der reliefmässigen in die malerische Darstellung zu versuchen. Erst wenn diese Gesichtspunkte gehörig mit berücksichtigt werden, sind Fragen wie die nach dem Verwandtschaftsverhältniss zwischen den beiden in Helbigs Verzeichniss der campanischen Wandbilder unter nr. 1157 und 1158 aufgeführten Gemälden ihrer Lösung näher zu bringen. Wenigstens ein kurzer Hinweis auf dieses Problem darf hier nicht übergangen werden.

[Nr. 40] **Neapel, Museo nazionale.** Wandgemälde XXXIV, 9027. Nr. 1158 Helb. Aus Casa del poeta in Pompeji. Admetos und Alkestis.

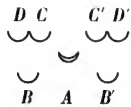
Abgeb. Mus. Borb. XI, 47. Overbeck, Gall. her. Bildw. 30, 11 Arch. Zeit. 1863 Taf. 180, 2.

[Nr. 41] **Neapel, Museo nazionale.** Wandgemälde XXXIV, 9026. Nr. 1157 H. Aus Herculaneum. Admetos und Alkestis.

Abgeb. Mus. Borb. VII, 53. Overbeck a. a. O. Taf. 30, 13. Arch. Zeit. 1863 Taf. 180. 1.

Auf den ersten Blick scheinen zwischen beiden Bildern (nr. 40 = A, nr. 41 = B) keinerlei Beziehungen vorhanden zu sein, ausser dass die Figur des im Vordergrund auf einem Schemel sitzenden, einen Brief haltenden Jünglings im ganzen Motiv hier wie dort verwendet ist. Bei genauerer Vergleichung zeigt sich aber, dass dieselben Typen — ausser dem Jüngling mit dem Brief ein jugendliches und ein ältliches Paar, Apoll und eine bei ihm sitzende verschleierte Göttin — auf beiden Darstellungen wiederkehren. Das lässt vermuthen, dass A und B wenigstens denselben Mythus und (wenn die Figur des Jünglings mit dem Brief soviel beweist) auch denselben Vorgang darstellen. Da aber nicht nur Aktion und Charakteristik der einzelnen Figuren, sondern der ganze Aufbau der Komposition völlig verschieden sind, ist Petersens Annahme[195]) unzulässig, dass »beiden Repliken ein gemeinsames Vorbild zu Grunde liege«. Jedenfalls muss, wenn nicht beide Nachbildungen arg entstellt sind (was eine weitere Untersuchung ohne andere Hülfsmittel unmöglich machen würde), eine von ihnen die ältere Erfindung darstellen. Petersen nahm an, dass B dem Original näher stände und glaubte, »die Veränderungen in A seien der Art, dass sie wohl nicht älter seien, als die Wandgemälde selbst«. Beobachtet man aber, wieviel einfacher die Ordnung in A, wie komplicirt und effectvoll sie in B geworden ist, so wird man dazu genöthigt beide Erfindungen überhaupt auseinander zu halten und die schlichtere Darstellung A zeitlich voran zu stellen.

In diesem Bilde [nr. 40] sind die Figuren folgendermassen geordnet:



195) Arch. Zeit. 1863 S. 113 ff.

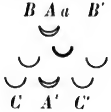
Eine querlaufende, in der Mitte getrennt zu denkende Balustrade theilt das Gemälde in zwei Pläne und scheidet die vier in zwei Gruppen gesonderten, durch die Balustrade unterwärts verdeckten Figuren des Hintergrundes von den drei vorderen, in ganzer Gestalt sichtbaren Hauptfiguren.

Was zwischen diesen letzteren vorgeht, wird aus ihren sprechenden Gebärden deutlich. Der vom delphischen Orakel heimgekehrte Bote (*B'*) trägt den Gatten den Ausspruch Apolls vor, indem er durch Darreichen des Briefes und dadurch dass er mit dem Zeigefinger der Rechten auf denselben hinweist, zu erkennen giebt, dass hierin die Antwort, »die Strafe zugleich und die rettende Bedingung«, enthalten sei. Admetos (*B*) hat in der Bestürzung das Schwert fallen lassen, sich hastig vorgebeugt und scheint — mit der Rechten auf den verhängnissvollen Brief deutend — in die Frage auszubrechen: »steht wirklich in dem Orakelbescheid das, was du gesagt hast?« Zwischen diesen beiden, Worte tauschenden Männern sitzt Alkestis (*A*) still in Gedanken verloren, aber mit energisch zurückgeworfenem Haupte, die Linke sinnend an das Kinn gestützt; in ihr ist eben der Entschluss gereift das Opfer für den geliebten Mann zu bringen. So wird sie zum geistigen Mittelpunkte des Bildes und auch zum materiellen; denn ihr Haupt ist gleichsam in den Schnittpunkt der beiden Diagonalen gerückt, welche die vier Ecken der Komposition verbinden.

Die übrigen Figuren vertiefen dieses Gemälde seelischer Erschütterungen. Hinter Admet drückt das greise Elternpaar, Pheres und Klymene, in Minen und Gesten seine Verzweiflung über die vom Orakel verlangte Sühne aus. Aber beide sind eines Entschlusses, sich selbst für den Sohn zu opfern, nicht fähig, weder die angstvolle Mutter, noch der in dumpfes Dahinbrüten versunkene Vater. Rechterseits erscheinen auf der Tribüne, unsichtbar gegenwärtig, der strafende Gott Apoll und neben ihm verschleierten Hauptes eine jugendlich schöne Frau, welche die rechte Hand erhebt und zu Apoll den Blick wendet. Sie bilden zu dem Greisenpaar den Gegensatz blühender Jugend, treten als Götter den Menschen gegenüber und können daher auch beide nur aus einem und demselben Gedankenkreise erklärt werden. Nicht eine »Angehörige« aus dem Hause Admets, nicht die Nympheutria ist also zu Apoll getreten, sondern

Artemis als Ehegöttin, deren Gebärde und Blick zu erkennen geben, dass sie mit Schrecken die bevorstehende Zerstörung dieses Ehebundes voraussieht[196]), die beiden Säulen, die hinter den Gruppen der Eltern und der Götter sichtbar werden, betonen nochmals den Rhythmus der Komposition, die Zweitheiligkeit des Bildes, in welchem Admet mit seinen Eltern auf die linke Seite, der vom Orakel kommende Bote mit den beiden Letoiden auf die rechte verwiesen sind, während die Mitte für die Heldin der Sage, die todesmuthige Alkestis, freigeblieben ist.

So wohl abgewogen, so fein in allen Einzelheiten berechnet, wie diese Komposition, ist die des anderen Bildes keineswegs. Vielleicht ist es nur die Schuld des nachlässig kopirenden Wandmalers, wenn die Symmetrie der Anordnung jetzt so wenig deutlich hervortritt. Dass Apollo hier die Spitze des Figurenaufbaues, den Gipfel einer pyramidalen Gruppe bildet, dass die Eltern und das jugendliche Ehepaar auf den Seiten einander gegenüber treten und der Bote mit der Antwort des Orakels gerade unterhalb des Orakelgottes selbst den Vordergrund der Mitte einnimmt, weist allerdings auch in diesem Gemälde auf eine eurhythmische Gliederung mit Centrum und gleicher Figurenvertheilung nach links und rechts hin. Aber im Einzelnen fällt das Ordnungsprincip nicht unmittelbar in die Augen. Achtet man auf die Köpfe der Figuren als hervorspringende Kompositionspunkte, so kann man eine Art undulirender Reihung im unteren Theile des Bildes mit Apoll als Abschluss nach oben erkennen. Setzt man eine leichte Verschiebung der Figuren in dieser Nachbildung voraus und schreibt dem Original eine etwas strengere Ordnung zu, so lässt sich folgendes Schema für die Originalkomposition aus dem Bilde herauslesen:



196) Allerdings ist der Zorn der Artemis darüber, dass Admetos unterlassen hat ihr bei der Hochzeit zu opfern (Apollod. I, 9. 15), eigentlich der Anlass des weiteren Conflikts. Aber dieser Keimpunkt der Sage tritt in der Entwicklung der-

Hier sind der Bote mit dem Briefe (*A'*), Artemis (*a*) und Apoll (*A*) in der etwas geschwungenen Axe des Bildes übereinandergeordnet und Admet (*C*) steht im unteren Plan ebenso seiner Mutter (*C'*) gegenüber, wie Alkestis (*B*) im mittleren dem Vater ihres Gatten (*B'*). In der That ist aus dieser Uebereinanderreihung dem Bilde ein Vortheil erwachsen im Vergleich zu der Komposition des anderen Bildes, aber auch eine Abschwächung der Wirkung in anderer Beziehung. Die Centralstellung von Apoll und dem Ueberbringer seines Bescheides rückt die hoheitsvolle Mission des Orakels in den Mittelpunkt des Interesses. Apolls Auftauchen im Hintergrunde wirkt visionär und macht seine unsichtbare, von den Andern nicht bemerkte Gegenwart, auch die der noch über die Köpfe der heroischen Figuren emporragenden Artemis weit mehr glaubhaft, als ihr Erscheinen auf der Tribune in dem anderen Bilde. In der Gegenüberstellung von Admet und Klymene wird das Zaudern, das zögernde Nachsinnen der vor dem Tode Zurückschreckenden geschickt zu einer Corresponsion der Motive und der Gedanken verwendet, und auch hier, ja hier noch mehr als in jenem ersten Bilde, dienen die Säulen im Hintergrunde gleichsam als Fingerweise auf die Entsprechung der beiden Figuren, welche der Blick des Beschauers mit einander vergleichen soll. Der kühne Aufbau der Gruppe weist auf gesteigerte Kompositionsanforderungen, also auf eine spätere Zeit. Ohne Zweifel kannte der Erfinder dieses Bildes das erstbeschriebene und benutzte daraus mit antiker Unbefangenheit das Motiv des Orakelboten. Aber die glückliche Charakteristik der Alkestis, die seinem Vorgänger gelungen war, vermochte er nicht durch eine bessere oder auch nur durch eine ebenso tiefe Auffassung zu ersetzen. Alkestis wurde in seinem Bilde zu einer schwächlichen Beifigur, so dass die Lösung des tragischen Konfliktes — dort so fein angedeutet — hier ein Räthsel blieb.

Das Motiv des Auftauchens Apollos am Hintergrunde findet eine gewisse Parallele in einem Gemälde, welches die pompejanischen Wandmaler mit allerlei Variationen wiederzugeben lieben. Die ur-

---

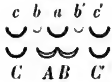
selben merkwürdig zurück (K. Dissel, Der Mythos von Admetos und Alkestis. Progr. Brandenburg 1882 p. 2 Anm. 8) und kann auch hier nicht massgebend gewesen sein.

sprüngliche, durch strengste Symmetrie der Anordnung ausgezeichnete Komposition ist erhalten in dem Wandbilde

[Nr. 42] **Neapel, Museo nazionale.** Wandgemälde XXXIX, 9110. Nr. 1297 Helb. Aus Casa dei Dioscuri. Achill unter den Töchtern des Lykomedes.

Abgeb. Mus. Borb. IX, 6. Overbeck, Gall. her. Bildw. 14, 8. Photogr. Sommer Nr. 9241.

Das Gemälde ist am Rande beschädigt. Oberwärts sah Zahn[197]) noch den Kopf des Trompeters, gegenwärtig ist nur das Ende der Trompete erhalten[198]). Der untere fehlende Theil des Bildes lässt sich aus einem zweiten Exemplar des Bildes[199]) ergänzen, welches Mau für die genaueste Wiedergabe des verlorenen Originals hält. Mit Unrecht, denn diese Replik enthält Zusatzfiguren, Entstellungen und Verschiebungen, welche die einfache Symmetrie der anderen Nachbildung verwirren und die Klarheit der Hauptmotive beeinträchtigen. Das Schema der Anordnung in dem erstgenannten Bilde (Nr. 42) ist folgendes:



Das Centrum der Darstellung nehmen Diomed (*A*) und Achill (*B*) ein, letzterer in Weiberkleidern mit dem Schwert vorstürmend, jener bemüht ihn zurückzuhalten. Odysseus (*C′*) der auf Achill zueilt und Deidameia (*C*), welche erschreckt zur Seite flieht, vervollständigen diese im Vordergrund sich abspielende Scene. Im Hintergrund wird über Achill in der geöffneten Thür König Lykomedes (*a*) sichtbar, in den Ecken links zeigte sich Agyrtes (*c*), der mit der Trompete das Kriegssignal und damit den Anlass zur Erkennung Achills gegeben, rechts sehen wir eine zweite erschreckt fliehende Tochter (*b*) des Lykomedes, welche die Wirkung jenes Signals nochmals veranschaulicht. Zwei Säulenpaare flankiren die Thüre, in welcher

197) Die schönsten Ornamente und Wandgemälde aus Pompeji u. s. w. III, 25.

198) Helbig, Wandgemälde Campaniens p. 271. Das Trompetenende ist auch in der Sommer'schen Photographie deutlich zu sehen.

199) Pompeji, Reg. IX ins. 5 nr. 2. Sogliano, le pitture murali campane nr. 572, abgeb. Engelmann, Bilderatlas zu Ovids Metamorphosen Taf. 23, 140. Photogr. Sommer nr. 9211.

Lykomedes erscheint und theilen den Hintergrund in drei halbe Felder, welche die Halbfiguren des Agyrtes, Lykomedes und der zweiten Tochter passend ausfüllen. Vor diesen Säulen befinden sich zwei Krieger als Begleiter des Königs, daher an dem Vorgang unbetheiligt.

In dieser Anordnung ist jeder Figur ein fester Platz angewiesen. Nicht so in der Replik, welche Mau für die Originalkomposition in Anspruch nahm[200]). Denn hier ist die Ordnung der Figuren des Hintergrundes nicht mehr symmetrisch, die Lücke in der rechten oberen Ecke (wo die Parallelfigur zu dem Trompeter fehlt, weil sie in den unteren Theil der Darstellung geschoben ist) sehr auffällig, die Anzahl der Leibwächter unnöthig vermehrt. Ein Missverständniss des Kopisten oder schon seiner Vorlage brachte die sinnlose Bewaffnung des Agyrtes in das Bild[201]). Auch die künstlerischen Feinheiten des oben schematisch wiedergegebenen Gemäldes sind in der anderen Replik zum Theil verdorben. Dort hebt sich der Kopf des Lykomedes von dem hellblauen Grund des freien Himmels höchst wirkungsvoll ab, ebenso auf den von den Säulen eingerahmten Wandflächen daneben der nackte Oberkörper des flüchtenden Mädchens und andrerseits vermuthlich die entsprechende Figur des Agyrtes. Hier sind zwar Lykomedes und Agyrtes an der richtigen Stelle geblieben, aber der erstere hat in dem einen (von der linken Säule weggerückten) Kriegerkopf eine störende Nachbarschaft erhalten, während die rechte Wandfläche fast unbenutzt geblieben ist. Dort sind die beiden Schilde der Leibwächter des Königs so gewendet, dass sie für die Köpfe des Diomedes und des Odysseus Hintergrund und Rahmen abgeben. Hier ist nur noch für den Kopf des Odysseus der alte Vortheil geblieben, Diomeds Kopf aber zu nahe an

---

200) Doch hat der Kopist auch in dieser Replik dem Vordergrund noch eine gewisse Symmetrie durch Einführung zweier Halbfiguren zu wahren gesucht. Wirklich verdorben ist die Ordnung der oberen Figurenreihe.

201) In dem pompejanischen Bilde Helbig nr. 1296 (Giorn. d. scav. 1861 tav. 10) trägt er nur einen Chiton, hier Helm und Panzer, eine Bewaffnung, durch welche die Ueberraschung Achills von vorn herein vereitelt worden wäre. Der Maler dieses Bildes rechnete den Trompetenbläser offenbar zur Leibwache des Königs und hielt, um die Ueberfallsscene besser zu motiviren, eine Vermehrung der Kriegerfiguren für nöthig.

Lykomed herangerückt, so dass ihm der Schild des Hintermannes nur theilweise als Hindergrund dienen kann. Dort treten in Farbe und Bewegung der vier Eckfiguren sehr starke Gegensätze hervor, indem rechts der helle Körper des Mädchens (*c'*) mit dem tiefgetönten des Odysseus (*C''*), links ebenso der nackte Leib Deidameias (*C*) mit dem dunklen Körper des Agyrtes (*c*) chiastisch kontrastirt, die Figuren *c'* und *C'* ausserdem in entgegengesetzter Bewegung begriffen sind, was wir auch für *c* und *C* voraussetzen dürfen. In dem anderen Bilde ist nur ein Theil dieser Kontrastwirkungen übrig geblieben.

III. Dreireihig.

A. Attischer Typus.

[Nr. 43] **British Museum F. 90.** Hydria r. F. schönen Stils, aus Nola. Unerklärt.

Abgeb. Walters, Catal. of the Greek and etruscan vases in the Brit. Mus. vol. IV pl. 2. = Fig. 14.

Auffällig ist die Lockerung des Bildes durch leere Zwischenräume, welche den für die Vasenmalerei charakteristischen Zusammenschluss der Figuren an mehreren Stellen unterbrechen. Die Darstellung verliert dadurch an dekorativer Einheitlichkeit, gewinnt aber an bildmässiger Wirkung, denn die Lücken dienen zur Auflösung der Komposition in grössere oder kleinere Figurenverbände, die gruppenartig wirken. Sie schaffen Luft zwischen den Figuren und damit eine Art Raumtiefe. Denkt man sich diese Darstellung auf einen koloristisch behandelten landschaftlichen Hintergrund übertragen und auch die Figuren mehrfarbig ausgeführt, so wäre ein malerischer Eindruck gewonnen, der von demjenigen einer gewissen Klasse pompejanischer Wandbilder[202]) nicht wesentlich abweichen würde.

Die Komposition ist streng eurhythmisch geordnet nach dem Schema:

---

202) Beispielsweise Helbig nr. 893. Ders. Wandgemälde Taf. 10.

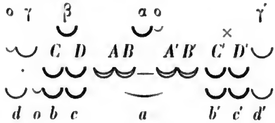




Fig. 14 = nr. 43.

Doch ist die Anordnung der Wirklichkeit etwas bewegter, die geradlinige Aufstellung möglichst vermieden. Nur die untere Reihe ist auf einen horizontalen Plan gestellt, die mittlere in flachen Bogen sanft geschwungen, so dass die Endfiguren in die obere Reihe übergehen. Ferner hat der Maler eine Art rhythmischen Wechsels dadurch erreicht, dass er gewisse Figuren durch reichgeschmückte Kleidung neben den einfach nackten Satyrgestalten ausgezeichnet hat[203]). Auf diese Weise werden mit der Mittelgruppe (*AB*, *A'B'*) auch die vier sie umgebenden Zweifiguren-Gruppen hervorgehoben. Das Gerüst der Komposition ist damit bestimmt kenntlich gemacht und wird es noch mehr durch die strengste Korresponsion der Motive. Es entsprechen sich innerlich die Gruppen *CD* und *C'D'* (diese

203) Vgl. oben die Darstellung der Satyrspielvase der neapler Sammlung nr. 3240 [= nr. 35] und des ruveser Iokraters nr. 31. Analogien giebt auch die neuere Kunst (z. B. Ghirlandajo in dem Wandbild »Geburt der Maria« in S. Maria Novella zu Florenz), s. unten S. 171.

durch eine fast genaue Wiederholung, wobei die mangelnde Inversion durch die gleiche Sterndekoration der inneren Figuren *DC'* ersetzt ist), ferner *cb* und *b'c'* (Motivwiederholung in *b* und *c'*). In der dritten Reihe schliessen die beiden sitzenden, sich im Gegensinn gleichenden Satyrfiguren γ und γ' das Bild ein, in der untersten Reihe ebenso zwei nach rechtsschreitende Satyrfiguren *d* und *d'*. Ein fünfter Satyr (*a*) ist in der Mitte dieses untersten Streifens unter dem Zweigespann angebracht. Ueber demselben im obersten Streifen eine sitzende Frau (α) in reicher Kleidung. Da die drei an verschiedenen Stellen hinzugefügten Eroten (*o*) der Regel entsprechend kompositionell nicht gezählt werden, so ist nur eine einzige Figur ausserhalb der Mitte ohne ihr Gegenüber geblieben, die Flügelgöttin (β) über der linken oberen Eckgruppe. Ob der Maler die korrespondirende Figur nur aus Versehen ausgelassen oder eine Incongruenz zur Belebung des Bildes absichtlich gewollt hat, lässt sich nicht entscheiden. Nehmen wir letzteres an, so lässt sich vergleichsweise an die oben unter nr. 23 angeführte Darstellung erinnern. Eine solche Verstärkung des Schwergewichts der einen Kompositionshälfte ist zulässig bei allen prozessionsartigen Darstellungen mit einheitlicher Richtung der Bewegung nach rechts oder links, weil hier schon die Tendenzen der friesartigen Darstellungen einwirken.

B. Tarentinischer Typus.

In Unteritalien, wahrscheinlich von Tarent aus, verbreitet sich ein eigenthümliches Kompositionsschema, welches die sogenannten Unterweltsvasen am reinsten veranschaulichen. In die Mitte der oberen Bildhälfte ist ein Tempel oder ein Heroon[204]) gestellt, in welchem die Hauptfiguren untergebracht sind. In wohlgeordneten Gruppen reihen sich die übrigen Figuren zu beiden Seiten und unter diesem Mittelbau an. Eine grosse Anzahl von Vasen meist sehr ansehnlichen Umfangs[205]) sind mit solchen Bildern geschmückt, von von denen hier nur einige Beispiele angeführt und, ohne Berücksichtigung der Controversen der Erklärung, auf ihre künstlerische Anlage hin untersucht werden sollen.

---

204) A. Winkler. Die Darstellungen der Unterwelt auf unteritalischen Vasen (Bresl. philol. Abhandl. III, 5) p. 84 n. 1.

205) Vgl. die Höhenangaben bei Winkler a. a. O. p. 82 n. 1.

[Nr. 44] **München 849.** Amphora r. F. schönen Stils, aus Canosa. Unterweltsscenen.

Abgeb. Millin, Description des tombeaux de Canose pl. 3. Ann. dell' Inst. 1837 tav. I. Arch. Zeit. 1843 Taf. 12. Denkm. d. alt. Kunst I, 56. 275. Wiener Vorlegebl. E, 1. Engelmann, Bilderatlas zu Homer II, 59. = Fig. 15.

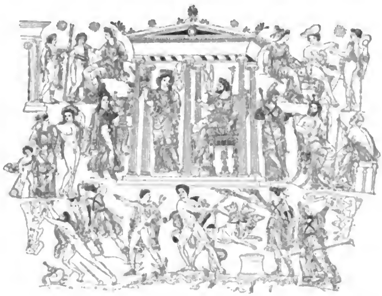
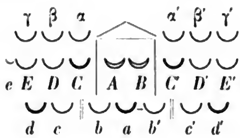


Fig. 15 = nr. 44.

Das Schema ist:



Die Eurhythmie in der Anordnung ist eine vollständige, die Responsion der Gruppen noch strenger, als Winkler[206]) zugeben wollte. In dem Hexastyl des Centrums befinden sich die Unterweltsgötter Hades und Persephone (*A B*), denen sich beiderseits eine Gruppe von drei Hauptfiguren anschliessen. Die linke Gruppe, welcher eine nach fester Regel rhythmisch nicht mitgezählte Kinderfigur (*e*) beigefügt ist, hat erst neuerdings ihre richtige Erklärung gefunden[207]). Wir sehen Orpheus (*C*) als den »Mittler, der den Weg

206) a. a. O. p. 4 und 84.

207) Von Ernst Kuhnert, Jahrb. d. Inst. VIII. 1893 p. 104 ff. Die Einwendungen von Milchhöfer, Philologus LIII. 1894 p. 385 ff. hat Kuhnert ib. LIV p. 193 ff. überzeugend zurückgewiesen. Wollten die Maler der Unterweltbilder auf den Vasen

zum Heile weist«[208]), Orpheus den Stifter der Mysterien, der für seine Mysten (Mann, Weib und Kind, *DEe*) bei Persephone um ein seeliges Leben bittet. Die entsprechende Gruppe der anderen Seite zeigt die der drei Todtenrichter Minos (*C'*), Aiakos (*D'*) und Rhadamanthys (*E'*). Aus beiden Gruppen sind die dem Haus des Hades zunächst stehenden, korrespondirenden Figuren (Orpheus und Minos) durch reiche Prachtgewänder und tiaraförmige Hauben ausgezeichnet, ein Verfahren, welches wir bereits mehrfach beobachtet haben und noch in der neueren Kunst wiederfinden werden[209]). Ueber diesen Gruppen befinden sich zwei andere, jede wiederum zu drei Figuren, in jeder Gruppe dem Hadeshaus zunächst eine sitzende Frau, neben ihr zwei Jünglinge. Links ist es Megara (α) mit den beiden Heraklessöhnen (βγ), rechts Dike (α') mit Peirithoos und Theseus (β'γ').

Der unterste Streifen enthält in den Ecken die beiden Höllenstrafen des Sisyphos (*d*) und des Tantalos (*d'*). Zu beiden ist je eine Erinys (*cc'*) gesellt, denn nach den Gesetzen der Responsion muss die rechte, dem Höllenbüsser Tantalos beigegebene Figur *c'* ihrem Gegenüber *c*, dem sie im Aussehen gleicht, auch inhaltlich entsprechen[210]).

---

von Canosa, Altamura und Ruvo (Wiener Vorlegebl. E, I. II. III, 1) u. s. w. die Fürbitte des Orpheus für Eurydike erkennbar darstellen, so durfte diese selbst nicht weggelassen werden. Sie erscheint aber nur neben Orpheus auf dem Vasenbild von Armentum (Neapel S.-A. 709. Wien. Vorlegebl. E, III. 2. Arch. Zeit. 1884 Taf. 18), wo wiederum keine Eingeweiheten zu sehen sind. Hier allein ist des Orpheus Hadesfahrt zur Rückgewinnung der Gattin dargestellt. Auf allen anderen Unterweltsbildern fehlt Eurydike und deshalb erscheint Orpheus nicht ihretwegen, sondern in ganz anderer Rolle.

208) Rohde, Psyche p. 418.

209) Vgl. oben nr. 35 und 43. Ebenso sind durch reicheres Kostüm die Hauptfiguren des Bildes der Amphoren im Museo Jatta nr. 1097 (p. 559 ff.), abgeb. bei Engelmann, Bilderatlas zu Homer Taf. 3 nr. 12, hervorgehoben. Hier ist jederseits neben dem in die Mitte des Bildes gestellten Tempel eine Figur im Prachtgewand zu sehen, eine Dritte in der Mitte des Streifens unterhalb des Tempels. Diese drei Hauptfiguren (von denen die zwei bärtigen bei der Einheit der Scene und Verschiedenheit ihres Alters unmöglich dieselbe Person darstellen können, wie Engelmann wollte) müssen in der Erklärung gleichmässig berücksichtigt werden. Furtwänglers, im Uebrigen sehr ansprechende Deutung macht Herakles und den greisen Odysseus verständlich, nicht aber den Tiaraträger, welcher kompositionell dem letzteren gegenüber gestellt ist.

210) Winkler a. a. O. p. 7 Anm. 1 nennt sie Hekate ohne zureichenden

So bleibt inmitten der beiden Büsser und ihrer Wächterinnen die abgerundete Gruppe des Hermes (*b*), Herakles (*a*) und Kerberos (*b'*) übrig.

[Nr. 45] **Neapel 3222.** Amphora r. F. schönen Stils, aus Altamura. Unterweltscenen.

Abgeb. Mon. dell' Inst. VIII, 9. Wiener Vorlegebl. E, II. Baumeister, Denkmäler Abb. 2042 A. = Fig. 16.

Das Schema der Anordnung ist in den Grundzügen dasselbe der vorigen Darstellung, offenbar weil ein gemeinsames Vorbild beide Maler inspirirte:

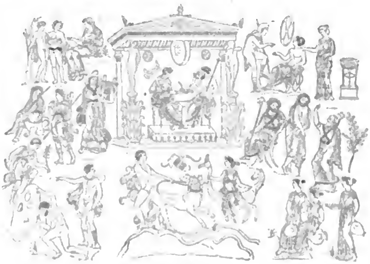
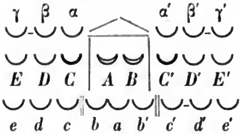


Fig. 16 = nr. 45.



Die Abweichungen sind keine Verbesserungen, in einem Falle eine wesentliche Verschlechterung der Vorlage. Bei der Unsicherheit, die über den Umfang der an dem Gefäss vorgenommenen Ergänzungen und Uebermalungen besteht, ist die Erklärung einer diesem Bilde eigenthümlichen, in der Canosavase nr. 44 fehlenden Figur

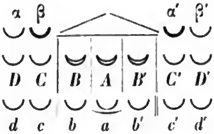
Grund (am wenigsten kann der Haarknoten beweisen). Ihre blosse Gegenwart macht klar, dass Tantalos nach ihrer Seite hin aus seiner angstvollen Lage nicht entweichen kann. Dass sie nicht ihn, sondern den heranstürmenden Kerberos zurückscheucht, isolirt Tantalos in seiner Ecke um so mehr.

(b') vorläufig unmöglich[211]). Entschieden fehlerhaft ist die Abtrennung des Hermes (c) von Herakles, ungeschickt die Versetzung der Erinye (e) über Sisyphos (d)[212]) und auch die müssige Haltung der unbeschäftigten Π]ΟΙΝΑΙ (ED) zeugt von der Gedankenlosigkeit des Malers dieser Vase. Und doch hatte er ein strenges Gefühl für Rhythmik und Responsion, denn er achtete überall auf Entsprechung der Gruppen und stellte dem Erzbüsser Sisyphos (d) mit seiner Umgebung in den drei Danaiden (c' d' e') inhaltlich vollwichtige Gefährtinnen aus der griechischen Hölle gegenüber. Auch in diesem Bilde sind Orpheus (C) und der würdigste unter den Todtenrichtern (C'), der hier nach attischer Version Triptolemos heisst, durch reichgeschmückte Aermelröcke und Mäntel ausgezeichnet.

[Nr. 46] **Neapel, Museo nazionale 3255.** Amphora r. F. schönen Stils aus Ruvo. Tod des Archemoros.

Abgeb. Quaranta, Mem. dell' Accad. Ercol. IV tav. 1. Overbeck, Gall. her. Bildw. Taf. 4, 3. Benndorf, Wiener Vorlegebl. 1889 Taf. 11, 2a. Vgl. J. Vogel, Scenen euripideischer Tragödien in griech. Vasenb. p. 99 ff. nr. B.

Das Bild ist am linken Rande beschädigt. Von drei Figuren sind nur Reste erhalten, eine vierte Figur ist völlig verloren. Die erhaltenen Theile sind aber so streng eurhythmisch geordnet, dass die Ergänzung der Komposition keine Schwierigkeit bietet. Es liegt ihr zu Grunde das Schema



Im mittleren Intercolumnium des die Mitte bildenden Palastes steht Eurydike (A), rechts von ihr Amphiaraos (B'), links Hypsi-

211) Winkler a. a. O. p. 18 ff. Figur b' ist jetzt zu einer Nereide ergänzt, die auf einem Hippokampen sitzt. Nur der Pferdekopf soll alt sein (Winkler p. 43). Doch wäre noch zu untersuchen, ob dieses Fragment zur Vase gehört. Winkler p. 45 setzt auch hier die Figur einer Hekate (Erinys) voraus.

212) Die Reste eines hinter dieser Erinye stehenden Namens hat Köhler zu Μ]ΑΝ[ία, Christ zu Ἀ]ΝΑΝ[κη ergänzt, cf. Körte, Ueber die Personifikation psychologischer Affekte in der späteren Vasenmalerei p. 79, Winkler p. 25.

pyle (*B*), diese unter flehenden Gesten das eben Geschehene erzählend, jener als Tröster und Prophet der künftigen Ereignisse. Hinter Hypsipyle stehen ihre beiden Söhne (*DC*), hinter Amphiaraos zwei seiner Kriegsgefährten (*C'D'*). Ueber ihnen eine Reihe zuschauender Götter, links Dionysos (α) mit einem Satyr (β), rechts Zeus (α') mit Nemea (β'). Sie sind mit Ueberlegung ausgewählt: Dionysos als Ahnherr der Hypsipyle (Vater ihres Vaters Thoas), an dessen Rebzweig sie ihre Söhne erkannte; als derjenige, welcher die Dürre über Nemea verhängt, dadurch das Quellsuchen der Sieben und mittelbar den Tod des Opheltes veranlasst. Zeus als Schutzgott des Hauses der Eurydike, deren Gemahl Lykurgos sein Priester ist; als der Stifter der zum Andenken an den Tod des Opheltes-Archemoros eingesetzten nemeischen Spiele. Der Satyr und Nemea sind als Lokalgottheiten ebenso passende Gegenstücke. Im unteren Streifen bildet das Todtenlager des Archemoros (*a*) mit der Amme den Mittelpunkt. Beiderseits schliessen sich eine Dienerin (*b*) und der Paedagog (*b'*) an. Darauf folgen hüben und drüben zwei Diener, welche Todtengaben auf dem Haupte tragen. Von der linken Gruppe ist eine Figur (*c*) als Träger eines Gefässes an dem Rest desselben erkennbar, die zweite Figur (*d*) durch den noch übrigen Raum sicher gegeben. Bei dieser Geschlossenheit des Bildes, der durchgeführten Responsion von links und rechts, ist es unmöglich unmittelbare Anlehnung an Bühnenscenen vorauszusetzen, was allerdings den Einfluss der Bühne auf die Phantasie des sein Bild neu und einheitlich schaffenden Malers nicht ausschliesst.

An das Ende dieser Aufzählung stelle ich ein Beispiel noch breiter entwickelter, auch in der Höhenrichtung über die Dreireihenordnung gesteigerter Komposition, ein Relief, welches sich in der Anzahl zusammengruppirter Figuren am ehesten mit den Wandbildern Polygnots vergleichen lässt und welches insofern eine besondere Bedeutung für unsere Untersuchung erlangt.

[Nr. 47] **Rom, Museo capitolino.** Mittelbild der sog. Tabula Iliaca. Zerstörung Trojas.

Abgeb. Jahn-Michaelis, Griech. Bilderchroniken Taf. 1 und 1*. Schreiber, Kulturhist. Bilderatlas Taf. 93. Baumeister, Denkmäler Fig. 775 = Fig. 17.

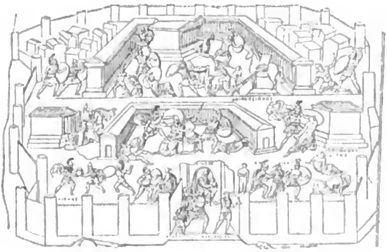
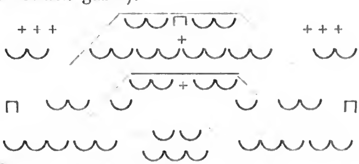


Fig. 17 = nr. 47.

Auch bei dieser Darstellung ist die concentrische Anordnung so weit durchgeführt, als es bei der Kleinheit des Maassstabes und der Natur des Gegenstandes irgend anging. Die Vertheilung der Baulichkeiten, die Stadtmauer mit dem unten sich öffnenden Thor, den gleichmässig über einander geordneten Säulenhallen, den als Gegenstücke einander gegenübergestellten Tempeln giebt den Rahmen und das Gerüste der Komposition ab. Dazwischen sind die Gruppen und Einzelfiguren mit strengster Regelmässigkeit und ängstlich beobachteter Entsprechung eingeschoben[213]. Statt weitläufiger Beschreibung genügt es auf das Schema zu verweisen, dessen Uebersetzung in bewegte Figuren und Gruppen dem Künstler natürlich eine gewisse Freiheit gab[214].



213) Es ist dabei nur eine einzige Figur der Feodor'schen, in Fig. 17 reproducirten Zeichnung überflüssig, die Frauengestalt rechts neben dem Stadtthor. Die Zeichnung Feodors hat aber bekanntlich das sehr skizzenhafte, wahrscheinlich unfertig gebliebene Relief des Originals in schärferen Umrissen verdeutlicht und sich dabei einzelne Interpolationen erlaubt, zu welchen auch diese überflüssige Figur gehört, die in der genaueren Aufnahme des Reliefs bei Jahn-Michaelis Taf. I* und nach Ausweis der photographischen Reproduction auch im Original nicht vorhanden ist.

214) So hat er in der Mitte des obersten Streifens vor und hinter dem Tem-

Um möglichste Uebersichtlichkeit zu erreichen, ordnete der Erfinder die Darstellung in drei Streifen übereinander, theilte jeden wiederum in Mittelbild und Seitenstücke und zog die Figuren in der Mitte zu engeren Gruppen zusammen, während er an den Seiten mehr die lockere Reihung bevorzugte. Das Centrum, die Mitte des mittleren Streifens, hat er auch gegenständlich dadurch ausgezeichnet, dass er hier Priamos' und Hekabes Ende schildert. Ein zweites Centrum verlegt er in die Mitte des untersten Streifens, wo die ausziehenden Troer, Aineias und die Seinen auf der Flucht erscheinen, und ebenso wird in der Mitte des obersten Streifens mit verständiger Wahl der Frevel an Kassandra vorgeführt. Es sind die drei bedeutungsvollsten Scenen im Drama vom Untergang Trojas, die als solche auch Polygnot in seiner Iliupersis als Hauptpunkte der Komposition verwendet hat, wie sich bei der Rekonstruktion zeigen wird[215]).

Eine solche in Form und Gedanken centralisirte Darstellung sieht natürlich von realistischer Gestaltung der Scenerie, von einer Wiedergabe der Burg und Unterstadt von Ilion völlig ab. Genau nach dem für Polygnots Wandbilder vorauszusetzenden Princip rollt der Erfinder des Reliefs oder seiner Vorlage den Hintergrund seines Bildes auf, d. h. er hebt die rückliegenden Bildtheile über die vorderen in die Höhe. Mit anderen Worten, er wählt den Anblick einer Stadt aus der Vogelperspective. Wir übersehen deshalb den zusammenhängenden Zug der Stadtmauern wie auf einem Plan und gerade in den obersten Theilen werden die Häusermassen als Lückenbüsser gehäuft, während sie unterwärts weggelassen sind, um den

pel je ein Figurenpaar untergebracht, die offenbar als korrespondirende Glieder wirken sollen. Das linke Paar ist aber nicht neben-, wie das rechte, sondern übereinander geordnet, eine Verschiebung, auf welche allerdings die Schrägstellung des rechten Paares (die in der vorauszusetzenden Vorlage vielleicht noch verstärkt war) einigermassen vorbereitet. Aehnliches wiederholt sich im untersten, ohne Inversion geordneten Streifen in den miteinander korrespondirenden Zweifigurengruppen links neben dem Thor und rechts unterhalb des ἱερὸν Ἀφροδίτης.

215) Die tabula iliaca stellt die Scenen mit Kassandra, den Priamiden und Aineias' Auszug untereinander in die Vertikalaxe des Reliefs. Polygnot ordnete sie in der Horizontalaxe nebeneinander und zwar in derselben Reihenfolge. Liegt hier eine Einwirkung des älteren Bildes auf die allerdings weit jüngere Darstellung vor? Auch die Mittelstellung des Altars im obersten Streifen ist ein schon in Polygnots Iliupersis vorkommender Zug.

Figuren Raum zu geben. Es ist also in den oberen Streifen nicht die Burg und im mittleren nicht die untere Stadt gemeint, wie Otto Jahn[216]) annahm, sonst würde der Künstler nicht den Altar des Zeus mit Priamos in diesen mittleren Streifen verlegt haben. Auch können die drei Säulenhallen, welche den genannten Altar umgeben, keinesfalls den Palast des Priamos andeuten; denn es erhebt sich ja darüber ein völlig gleicher, nur noch grösserer Hallenbau, und wem sollte dieser »Palast« dann zugehören? Erst recht geht es nicht an, hier Roberts Erklärung der Aufrollung der Vasenbilder anzuwenden, etwa anzunehmen, der Künstler habe an eine, auf ansteigendem Terrain liegende Stadt gedacht. Vielmehr schuf er ohne Rücksicht auf perspektivische Verkürzung, auf Nah- oder Fernwirkung, hoch- oder tiefstehende Theile. Eine Anzahl von gleichgebauten Gruppen und Sceneriestücken hat er symmetrisch um eine Mitte geordnet und dieses auf flacher Ebene gedachte Stadtbild aufgerichtet, sodass das »Hinten« nunmehr ein »Oben« geworden ist.

Dieser Parallelismus der Gliederung ist nicht das Werk eines Dichters, in der Dichtung überhaupt nicht darstellbar, sondern das Werk des bildenden Künstlers, der schwerlich ein Handwerker und gewiss nicht mit dem stümperhaft arbeitenden Verfertiger dieser Tafel identisch war. Wenn er also auch, wie die Unterschrift des Reliefs angiebt, an eine bestimmte Dichtung — die Iliupersis des Stesichoros — sich anschloss, so ist doch die Zusammenordnung, die Komposition dieser Darstellung sein Eigenthum und er hat, um korrespondirende Gruppen zu erhalten, selbständig erfunden, vielleicht sogar bei anderen Dichtern Anleihen machen müssen, gerade so, wie es Polygnot mit grösserer Freiheit in der Benutzung dichterischer Quellen auch gethan hat[217]).

216) Griechische Bilderchroniken p. 32 f.

217) Ich halte es demnach für unwahrscheinlich, dass der Erfinder der Darstellung »Schritt vor Schritt seinem Gewährsmann [Stesichoros] gefolgt sei« und überall nur von Stesichoros geschilderte Scenen wiedergegeben habe, wie dies O. Jahn a. a. O. p. 35 angenommen hat, auch wenn die Einwendungen Heydemanns (Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos p. 30) nicht stichhalten sollten. Es ist unzulässig jede Einzelheit des Bildes auch in der Dichtung vorauszusetzen. Natürlich gilt das auch für alle vergleichbaren Fälle. Die Verwendbarkeit solcher eurhythmischer Darstellungen für die Rekonstruktion des Inhalts verlorener Dichtungen wird dadurch ganz wesentlich eingeschränkt.

Es ist gewiss ein schwerwiegender Beweis für die Wichtigkeit des Gesetzes der eurhythmischen Komposition, dass wir es noch einmal in vollster Strenge angewendet finden am Ausgange griechischer Kunstübung und bei einem Werke von so untergeordneter Bedeutung, wie es die tabula iliaca darstellt.

Die Eurhythmie in der neueren Kunst.

Die bisher nachgewiesene Entwicklung der Komposition innerhalb der griechischen Handwerkskunst giebt vermuthlich nur eine unvollkommene Vorstellung von den Aufgaben, welche sich die hohe Kunst in dieser Hinsicht stellte. Ist doch Polygnot selbst in den delphischen Wandbildern mit dem Aufbau, mit der einheitlichen Verknüpfung so grosser Figurenmassen vor ganz andere Schwierigkeiten gestellt gewesen, als auch die figurenreichsten Vasenbilder nur ahnen lassen. Ein Beispiel aus neuerer Zeit ist hier sehr lehrreich. Die Majoliken von Urbino geben die Kompositionen Raffaels in einer Weise wieder, die vielleicht mit der vorausgesetzten, aber nicht direkt beweisbaren Abhängigkeit der griechischen Vasenbilder von Tafel- und Wandgemälden verglichen werden kann. Aber wie sehr würden wir irren, wenn wir nach den Malereien eines Guido Durantino, eines Francesco Xanto Avelli die Leistungsfähigkeit der gleichzeitigen italiänischen Tafel- und Wandmalerei auch nur in kompositioneller Hinsicht beurtheilen wollten. Erst eine in ihrem lebendigen Gefüge, mit ihren besten, in ihrer Entstehung verständlichen Schöpfungen auf uns gekommene Kunst, wie die der Renaissance, gewährt einen Einblick in die Mannigfaltigkeit der kompositionellen Aufgaben, welche den Maler und den Bildhauer, in verwandter Weise auch den Architekten beschäftigten.

In der älteren Zeit der Renaissance wird, nachdem der distinguirende, bildmässig schaffende Stil über den erzählenden die Oberhand gewonnen, das Princip der concentrischen, eurhythmischen Anordnung mit vollständiger Entsprechung beider Bildhälften in Italien genau ebenso streng entwickelt und festgehalten, wie im alten Griechenland. Schon Masaccio liefert ein viel bewundertes Musterbild in der Brancaccikapelle der Karmeliterkirche zu Florenz (Fig. 18). Die Legende vom Zinsgroschen behandelt er in synchronistischer Darstellung dergestalt, dass in zwei Seitenbildern die Findung

und die Auszahlung des Zinsgroschens, in der Mitte die Forderung des Zöllners und die Weisung an Petrus geschildert wird. Die Nebenscenen stehen als zu weit auseinander liegend nicht formell, sondern nur gedanklich in Bezug zu einander und bestätigen den Grundsatz, dass über ein gewisses Mass überschaubarer Fläche hinaus eine durchgeführte eurhythmische Gliederung nicht mehr denkbar ist. Nur das Mittelbild (Fig. 18) ist streng figurenmässig von der Mitte aus geordnet. Dadurch dass sämmtliche Köpfe in gleiche Höhe (Isokephalie) gerückt sind, wird das Princip der Ordnung sofort deutlich. Christus (*A*) und ein Jünger (*B*) neben ihm bilden das Centrum. Zwei andere Jünger (*C*, *C'*) reihen sich beiderseits an, dann folgen als korrespondirende Hauptfiguren rechts der Zöllner (*D'*), welcher den Zinsgroschen fordert, links Petrus (*D*), welcher vom Herrn den Auftrag erhält ihn aus dem Maul des Fisches zu nehmen. In regelmässigster Reihung schliessen an den Seiten je drei schräg nebeneinander gestellte, einwärts gewendete Jünger (*HGF*, *F'G'H'*) und der Kopf eines auswärts gekehrten Jüngers (*E*, *E'*) die beschriebene Mittelgruppe ein.



Fig. 18.

Das Schema ist also:

Petrus mit dem Fisch	*H G F E*	*D C B A C' D'*	*E' F' G' H'*	Petrus u. der Zöllner.

So rigoros wie in diesem Gemälde waltet das Princip der concentrischen Symmetrie nur noch im Altarbilde, welches durch Ort und Rahmen ein integrirender Theil des Kircheninneren wird, daher

auch dessen Rhythmik auf sich wirken lässt. Hier ist »tektonischer Stil«, ein Zusammenstimmen der Darstellung mit den Linien und Theilungen des architektonischen Hintergrundes von selbst geboten[218]. Die Regelmässigkeit, das Abgewogene der stereotomischen Formen überträgt sich auf die Ordnung der Figuren. Die feierliche Gleichmässigkeit der Aufstellung der Heiligen um die inmitten thronende Madonna entspricht der Würde des Vorgangs ebenso, wie der Andacht des Beschauers. Der Rahmen wird als Verbindung des Bildes mit der Architektur zu einer Hauptsache und oft in den reichsten Formen plastisch ausgeführt[219]. Eine jüngere Kunst verlegt ihn gern nochmals in die Bildfläche, stellt in den Hintergrund eine Wand, einen Tempel, eine Halle oder andere Baulichkeiten[220]. In diesem stets auf die Mitte orientirten, nach beiden Seiten regelmässig gegliederten Beiwerk lag ein weiterer Zwang für eine rhythmische Anordnung der Figuren, den man anfangs so stark empfindet, dass jede Abweichung von der strengen Entsprechung der beiden Bildhälften soviel wie möglich vermieden wird.

Erst allmählich regt sich das Bedürfniss das starre Gleichgewicht der Gruppen durch Züge freierer Bewegung, endlich selbst durch kontrastirende Motive zu beleben. In diesem Bestreben, Gesetz und Freiheit mit einander zu verschwistern, erreichen die grossen Meister der Renaissance ihre vollendetsten Schöpfungen. Allerlei Versuche,

---

218) Erst recht war der »tektonische Stil« natürlich für Wandbilder geboten, wo die wirkliche Architektur mit der gemalten sich einheitlich zusammenschliessen konnte. Ein Beispiel mit strengster Eurhythmie der Figurenordnung giebt Giovanni Santi's Wandgemälde in Cagli (Kh. Bilderb. 345, 2).

219) So umgiebt Carlo Crivelli sein Triptychon von 1482, welches jetzt die mailänder Breragallerie besitzt, mit geschnitzten Säulen und Bogen, zeigt gleichsam einen dreiseitigen Kirchenraum, der im Mittelschiff die Madonna mit dem Kind, in den Seitenschiffen je zwei Heilige aufnimmt. Aehnlich der Rahmen des Marienaltars von Giovanni Bellini in S. Maria dei Frari zu Venedig u. a. m. Eine Sammlung hervorragender Beispiele hat Guggenheim, Le cornici italiane. Mil. 1897 veröffentlicht.

220) Um nur einige Beispiele anzuführen, verweise ich auf Giovanni Bellini's Altarbild von 1515 in S. Zaccaria in Venedig, die Dresdener Madonna mit dem heil. Franciscus von Correggio, die Madonna mit Heiligen von Alessandro Bonvicino in der Staedel'schen Gallerie zu Frankfurt, die Heimsuchung von Domenico Ghirlandajo im Louvre, die Santa Conversazione von Luigi Vivarini in der Akademie zu Venedig.

die Symmetrie und gleichzeitig die Dissonanz zu vermannigfaltigen, gehen voraus. Wir können eine Entwicklung nach zwei Richtungen verfolgen. In der einen herrscht die Tendenz vor, die concentrische Komposition immer breiter auszudehnen, dabei die erschwerte Uebersicht durch architektonische Gliederung des Hintergrundes zu erleichtern und diesen selbst mit seinen kleineren, kompositionell nicht mehr geordneten Figuren zur Belebung der Wirkung und Milderung der rhythmischen Gebundenheit des Vordergrundes zu verwenden. Ein anderes Verfahren — demjenigen Polygnots in den Leschenbildern vergleichbar — löst den Figurenreichthum grösserer Bilder in Einzelgruppen auf, deren jede ihren eigenen Mittelpunkt, ihre eigene concentrische Ordnung hat.

Die Fresken Ghirlandajo's im Chor der Kirche S. Maria Novella zu Florenz geben Beispiele für beide Kompositionsweisen. In dem Bilde der Heimsuchung sondert er eine Mitte aus, indem er links eine Mauer, rechts einen Thurm den Einschnitt markiren lässt. Auf beide Flügel setzt er je eine korrespondirende Gruppe von drei Figuren. In der Mitte selbst aber verschiebt er den Schwerpunkt dadurch, dass die Hauptfiguren Maria und Elisabeth etwas aus dem Centrum gerückt und auseinander gestellt sind, die mit ihnen correspondirenden zwei Begleiterinnen dagegen zusammengedrängt bei Seite stehen. Das andere Bild, die Geburt Marias, gewinnt einen eigenthümlichen Reiz durch die selbständige Ordnung der beiden Hauptgruppen des Vordergrundes, zwischen welche die Mitte des Bildes fällt. Aber beide Hälften werden wieder zusammengebunden durch die Auszeichnung der inneren Eckfiguren dieser Gruppen, die nach einem schon oben in griechischen Vasenbildern hervorgehobenen Verfahren[221]) mit ihren reichen Gewändern zu Gegenstücken werden und Beide zusammen dem Bilde ein coloristisches Centrum geben.

Ein Meisterstück wohlabgewogener Komposition schuf derselbe Ghirlandajo in dem Bilde der Anbetung des Christkindes im Chor von S. Maria degli Innocenti zu Florenz. Schematisch dargestellt ist die Ordnung der Figuren folgende:

---

221) Vgl. das Hauptbild der neapler Vase nr. 3240 [= nr. 35] und die Darstellung der londoner Hydria F. 90 [= nr. 43 Fig. 14].



Im Vordergrund ist ausser einem links am Rande halb in das Bild ragenden Kopfe keine Figur zuviel, keine ohne ihr Gegenüber, aber auch kaum ein korrespondirendes Paar, dem der Künstler nicht soviel von Kontrastwirkung gegeben, als sich ohne Schädigung der rhythmischen Einheit erzielen liess. Der Hintergrund mit seinen kleineren, in der Symmetrie nicht gezählten Figuren wirkt nur als Landschaft, betont aber das Centrum, welches Maria mit dem Kinde und dem Engelchor über ihr einnimmt, durch die Höhenzüge an den Seiten und die Meeresfläche in der Mitte.

Nicht unähnlich ist im Aufbau das grossartige Bild Fra Bartolommeo's Anna, Maria mit dem Christkind und dem Schutzheiligen von Florenz, jetzt in den Uffizien[222]), dessen Schema ist:



Hier ist jeder Zug in seiner tektonischen Wirkung auf das sorgfältigste berechnet, die Mitte als pyramidale Gruppe behandelt, deren Spitze Mutter Anna, unter ihr Maria mit dem Kinde bildet. Eine Gruppe von drei Figuren flankirt das Centrum, rhythmisch vertheilte Engel füllen den oberen Theil des Bildes und sitzen zu Füssen der Madonna. Die Eurhythmie würde frostig erscheinen, wenn der Künstler nicht allen Fleiss darauf verwendet hätte in den korrespondirenden Figuren ähnliche oder gleiche Stellungen und Gesten zu vermeiden und dafür möglichst gegensätzlich wirkende zu wählen. Endlich erreicht die Kunst der eurhythmischen Komposition ihren Gipfel in Lionardo's Abendmahl und in Raffaels Disputa.

Ich muss es mir versagen den inneren Entwicklungsgang Raffaels,

222) Berthold Riehl, Deutsche und italienische Kunstcharaktere p. 112 f. (Taf. 6).

wie er sich in der zunehmenden Vertiefung der Kompositionsprobleme ausspricht, an dieser Stelle auch nur andeutungsweise zu schildern, obgleich auf analoge Versuche der altgriechischen Kunst dabei manche Streiflichter fallen würden. Der rhythmische Gehalt des Sposalizio, welches ein nüchternes Thema Perugino's unendlich reizvoll variirt, der Madonnenbilder und der Grablegung (ein noch kühnerer Fortschritt über die alternde Kunst seines Lehrers hinaus) kann in kurzen Worten nicht erläutert werden. Ueber die Komposition der Wandgemälde in den Stanzen des Vatikan hat sich Heinrich Brunn in einem Vortrag, der in Hermann Grimms Sammlung »Ueber Künstler und Kunstwerke«[223]) abgedruckt ist, ausführlich geäussert, aber eigentlich nur das Gesetz des Raumzwanges, unter dem jedes Werk der bildenden Kunst und besonders die Wandmalerei steht, in seiner Bedeutung gekennzeichnet. Er hätte bei genauerem Eingehen auf die Disposition der beiden ersten Stanzenbilder hervorheben müssen, dass der obere, die triumphirende Kirche darstellende Theil der Disputa noch streng eurhythmisch, mit Entsprechung von Figur zu Figur, geordnet ist, der untere sich aber begnügt, eine Reihe korrespondirender Hauptfiguren (darunter die vier Kirchenväter) herauszuheben und an sie selbständig entwickelte Gruppen anzuschliessen, ein Ordnungsprinzip, dass in der Schule von Athen noch freier entwickelt ist.

Derselbe Zug zur malerischen Komposition geht durch die Werke der jüngeren Zeitgenossen und der Nachfolger Raffaels. Er ist es, der allmählich die concentrisch ordnende, tektonisch empfindende Kompositionsweise zurückdrängt. Das Zeitalter des Barocks und noch mehr dasjenige des Rokoko hat an der ruhigen Harmonie, an dem Gleichgewicht der Massen und Linien, welche die Renaissance erstrebte, kein Wohlgefallen mehr. Es verlangt immer mehr nach Verstärkung der Kontraste, nach Verschiebung des Centrums. Das Wohlgefallen an der Asymmetrie erreicht im Ornament des Rokoko den Höhepunkt. Aber die Eurhythmie verschwindet nicht völlig aus der Reihe der Kunstgesetze. Ja, sie behauptet sich noch, wenn auch mehr als Ausnahme, in der specifisch malerisch werdenden Kunst

223) Bd. II. 1867 p. 169 ff.

der Niederländer, z. B. in einzelnen Doelenstücken von Frans Hals[224]) und in einigen der Meisterwerke Rembrandts[225]).

Dass bei dem Wiederaufleben der deutschen Kunst am Anfange unseres Jahrhunderts die Praeraffaeliten zu den altklassischen Kompositionsgesetzen zurückkehrten, ist aus ihrer Neigung für das Vorbild der Frührenaissance verständlich. Cornelius, Overbeck, Philipp Veit u. A., später Führich, Genelli und die ihnen geistesverwandten Künstler[226]) schaffen in ihren monumentalsten Werken nicht anders, als es die Meister von Florenz und Athen in früheren Zeiten gethan hatten.

V.

Folgerungen für die Rekonstruktion der polygnotischen Gemälde.

Das Ergebniss der im vorigen Abschnitt durchgeführten Untersuchung lässt sich in wenige Sätze zusammenfassen:

1. Die antiken Kunstdarstellungen — soweit sie nicht der er-

---

224) Im Haarlemer Museum hat besonders das Bild nr. 71 v. J. 1616 (St. Joris doelen) noch eine entschieden eurhythmische Wirkung, welche das Fenster als Centrum im Hintergrund verstärkt. Trotz leichter Verschiebungen auch das Bild (nr. 73) der Offiziere von der Cluveniers doelen v. J. 1627.

225) Die Figurenordnung der »Anatomie« im Haag lässt sich in folgendes Schema auflösen:



Im Bilde der »Staalmeesters« findet sich noch undulirende Reihung; einfache Reihung mit Zweifigurengruppen in dem Bilde der Regenten des Kinderhauses von Jan de Bray in der Stadtgalerie zu Haarlem u. s. w.

226) Cornelius, Die Weltschöpfung in der Ludwigskirche zu München, der Schwur der Freier bei der Hochzeit des Menelaos und der Helena in der Glyptothek daselbst; Overbeck, Vermählung der Maria, in der Berliner Nationalgalerie; Philipp Veit, Die sieben fetten Jahre aus Casa Bartholdy; Genelli, Abraham und die beiden Engel in der Schack-Galerie in München; Führich, Zeichnung »mein Herr und Gott« (aus dem Cyclus »Er ist auferstanden«) eine seiner vollendetsten Kompositionen, aufs feinste rhythmisch abgewogen und doch voller Leben; vgl. auch Tafel 24 aus seinem Cyclus »Leben Marias« u. a. m.

zählenden, sondern der bildmässig schaffenden Gattung oder, mit Wickhoff zu reden, nicht der completirenden, sondern der distinguirenden Erzählungsweise angehören, ebenso alle in die Architektur einbezogenen, durch einen architektonischen Rahmen eingefassten und deshalb tektonisch bedingten plastischen Darstellungen — werden beherrscht von dem Prinzip concentrischer Figurenordnung um einen bestimmt herausgehobenen Mittelpunkt. Ein strenger Parallelismus verbindet Figur mit Figur, Gruppe mit Gruppe, bei noch grösserer Ausbreitung Bildabschnitt mit Bildabschnitt.

2. Der Gleichordnung beider Seiten in formaler Beziehung entspricht eine geistige Korresponsion in der Bedeutung der Figuren. Die sich entsprechenden Glieder werden durch die Aehnlichkeit oder auch durch den Gegensatz des Gedankens auf einander bezogen. Der Blick des Beschauers empfängt dadurch die Nöthigung zu einer Zusammenfassung von Rechts und Links, er empfindet so erst die Einheit des Bildes.

3. Die starre, der Erfindung zu Grunde liegende Regelmässigkeit der Figurenentsprechung wird im bildlichen Ausdruck mehr oder weniger differenzirt, wodurch die Eurhythmie nicht aufgehoben, nur verschleiert werden soll. Das Bedürfniss solcher »Dissonanzen« ist im tektonischen Stil, in architektonisch gebundenen Darstellungen, zumal solchen aus reifarchaischer Zeit, noch verhältnissmässig gering, wie die Giebelgruppen von Aegina und Olympia beweisen. Es wird im Laufe der Entwicklung der Kunst mit der Verfeinerung der ästhetischen Empfindung immer stärker, bis endlich die Freiheit das Gesetz überwuchert. Absicht ist stets: die Monotonie allzugrosser Regelmässigkeit zu vermeiden, daher das aus der Darstellung herausgezogene Schema nüchtern, die Ausführung dagegen lebendig, dem ungeübten Auge wohl auch ungebunden und regellos erscheint. Je grösser der Parallelismus, um so eher stellt sich eine Dissonanz als nothwendig heraus, wie beispielsweise in der Fittipaldi-Vase Nr. 18 das zweite Bild, weil in den Seitenfiguren von strengster Rhythmik, inmitten die Figur eines Weibes und eines Kentauren in kontrastirende Verbindung bringt. Oft genügt schon ein geringes Verrücken der Figur aus dem durch die Rhythmik vorgeschriebenen Standort, um das mechanische Gleichgewicht der Figurenordnung als lebendig bewegt erscheinen zu lassen. Meisterhaft verfährt in dieser Be-

ziehung der Maler des Phineuskraters der Sammlung Jatta (Nr. 21 Fig. 5) in der Mittelgruppe und der Maler der petersburger Amphora 1792 in dem Bilde der eleusinischen Götter (Nr. 32 II Fig. 13), wo der Hierophant und Kora zu beiden Seiten der Centralfigur Demeter in Korresponsion stehen und doch nicht gleich behandelt werden, dieser etwas in den Hintergrund tritt, jene der Mutter mehr coordinirt wird. Von eigenthümlichem Reiz ist die Rhythmik des Bildes der capuaner Hydria Nr. 11 Fig. 2, in welchem das Grundschema — zwei Hauptfiguren als Mitte und je zwei Nebenfiguren an den Seiten, jede Gruppe aus einer sitzenden und einer stehenden Figur gebildet, das Ganze regelmässig alternirend — einförmig gewirkt hätte, wenn es nicht an einer Stelle wesentlich modificirt worden wäre durch theilweisen Anschluss der inneren rechten Nebenfigur an die Mittelgruppe (vermittels des hellen Omphalossitzes). Noch grössere Anforderungen an die künstlerische Freiheit stellen die hellenistischen Wandmaler, wie jener dessen Werk uns das herculanische Bild Nr. 41 aufbewahrt hat. Am bequemsten ist es für den Künstler das Beiwerk und attributiv wirkende Beifiguren, wie Eros und Nike, zur Differenzirung zu benutzen.

Die Untersuchung des vorigen Abschnittes führt noch zu anderen Folgerungen. Obgleich sich gezeigt hat, dass die Figurenordnung der Vasenbilder mehr oder weniger stark durch die verfügbare Bildfläche bedingt wird, was die Vermuthung einer Entlehnung aus Werken der höheren Kunst nicht eben unterstützt, ja unter Umständen unmöglich macht, ist doch die Übereinstimmung ihrer Kompositionsgesetze mit denen der Darstellungen anderer Kunstgattungen gross genug, um sie mit jenen unter gemeinsame höhere Gesichtspunkte ordnen zu dürfen. Gemeinsam aber ist allen die Gliederung der Komposition in kleine und kleinste Abschnitte, nach Einzelfiguren, Gruppen oder Gruppenverbänden. Daraus ergiebt sich der Satz:

1. dass die eurhythmische Ordnung über Gruppen von zwei oder drei Figuren in der Regel nicht hinausgeht. Das Gemälde der sog. aldobrandinischen Hochzeit (Nr. 14 Fig. 3) giebt insofern ein Muster, als es Einzelfiguren und Gruppen von zwei und drei Figuren miteinander wechseln lässt und die Kompositionseinschnitte besonders deutlich macht. Der Argoskrater der Sammlung Iatta (Nr. 31 Fig. 12) beschränkt sich auf Einzelfiguren und Gruppen von zwei Figuren.

Die nolaner Hydria des britischen Museums Nr. 43 (Fig. 14) stellt nur in die Mitte eine Doppelgruppe von je zwei Figuren und umgiebt sie mit zu zweien zusammengestellten, durch reichere Gewandung ausgezeichneten Figuren, denen sich nach auswärts Einzelfiguren anreihen. Wie sehr durch diese Einfachheit der Gliederung die Uebersichtlichkeit der Komposition befördert wird, liegt auf der Hand und bedarf keiner weiteren Ausführung.

Die Vasenbilder als Denkmälerklasse für sich, welche uns allein eine Vorstellung von der Kompositionsweise polygnotischer Wandmalerei vermitteln können — ohne dass wir mit Sicherheit zu bestimmen im Stande sind, in wie weit sie sich ihr anschliessen — zeigen uns zwar schon in polygnotischer Zeit das Bestreben die Figuren raumfüllend wie ein Streuornament zu verwenden. Aber sie geben das Prinzip der Figurenreihung auf mehr oder weniger undulirender Grundlinie nie völlig auf. Gerade an den zeitlich und stilistisch den polygnotischen Wandgemälden am nächsten stehenden Vasenbildern (wie in der Argonautenvase Nr. 29 Fig. 11) ist zu erkennen, dass die einfache, geradlinige Figurenreihung eben erst zu Gunsten einer bewegteren Reihung verlassen wurde. Aber noch in den Vasenbildern malerischen Stils ist Uebereinanderordnung der Figuren in mehrfachen Reihen oft genug auf das strengste durchgeführt. In einer breit entwickelten Komposition spätester, sicher erst hellenistischer Erfindung, wie sie die tabula iliaca (Nr. 47 Fig. 17) aufbewahrt hat, herrscht sie noch unbedingt vor.

Welche Folgerungen sich aus diesen Bestimmungen und Erwägungen für die Rekonstruktion der polygnotischen Leschenbilder ergeben, ist schon oben angedeutet worden. Es ist durch sie erwiesen, dass die »grosse, über den ganzen Raum souverän disponirende Kompositionsweise der polygnotischen Vasen«[227]) eben in dem Gesetz der parallelen, in Form und Inhalt von Figur zu Figur durchgeführten Responsion bestand und dass dieses Gesetz — jetzt keine »unbewiesene Voraussetzung«, kein »schillerndes Schlagwort«[228]) mehr, sondern eine unanfechtbare Thatsache — durch alle Epochen der antiken, ja auch durch die klassischen Epochen der modernen Kunst hin-

227) Robert, Marathonschlacht p. 59 f.

228) Ebenda p. 110 f., siehe vorn S. 68 Anm. 80.

durch festgehalten wurde. Wir dürfen dieses Prinzip der concentrischen Figurenordnung, diese Eurhythmie[229]) innerhalb räumlich beschränkter Abschnitte mit Bestimmtheit auch in den delphischen Leschenbildern voraussetzen und haben damit für die Herstellung der Komposition der Bilder einen zuverlässigen Führer gewonnen. Die Weiterführung der Untersuchung wird den Beweis zu liefern haben, dass eine Wiederherstellung auf der angegebenen Grundlage in der That möglich und dass sie die einzig mögliche ist[230]).

229) Ich gebrauche das Wort Eurhythmie im Sinne Sempers (Stil I^{2} p. XXXVII) für concentrische Gleichordnung einzelner Glieder um einen Mittelpunkt, nicht in dem Sinne, wie es die Alten (Vitruv, auch Philon und der Alexandriner Heron, vgl. Kalkmann, Jahrb. d. Inst. X 1895 p. 55 Anm. 13) angewendet haben.

230) [Der Druck dieser Abhandlung ist verzögert worden, weil zu erwarten stand, dass die Ausgrabungen in Delphi, welche auch die Anm. 54 erwähnten Fundamente der Lesche bloslegen mussten, weitere Anhaltspunkte für die Untersuchung ergeben würden. Die darüber bisher veröffentlichten (oben S. 45 ff. noch nicht berücksichtigten) Mittheilungen lassen nur über den Grundriss des Gebäudes Vermuthungen zu. Von den Gemälden selbst scheint nichts erhalten. Wie weit sich aus den neuen Fundthatsachen Folgerungen für die Rekonstruktion ziehen lassen, wird im zweiten Theil der Abhandlung besprochen werden. Die bisherigen Erörterungen sind durch sie nicht berührt worden.]

INHALT.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

NEUNTER BAND. Mit 7 Tafeln. Hoch 4. 1884. Preis 32 *M.*

OTTO RIBBECK, Kolax. Eine ethologische Studie. 1883. . . . 4 *M.*
WILHELM ROSCHER, Versuch einer Theorie der Finanz-Regalien. 1884 . . . 3 *M.* 60 *Pf.*
GEORG EBERS, Der geschnitzte Holzsarg des Hatbastru im ägyptologischen Apparat der Universität zu Leipzig. Mit 2 lithographirten und 3 Lichtdruck-Tafeln. 1884. . . . 6 *M.*
AUGUST LESKIEN, Der Ablaut der Wurzelsilben im Litauischen. 1884. . . . 7 *M.*
FRIEDRICH ZARNCKE, Christian Reuter, der Verfasser des Schelmuffsky, sein Leben und seine Werke. 1884 . . . 8 *M.*
ANTON SPRINGER, Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf d. Ashburnham-Pentateuch. Mit 2 Tafeln. 1884. . . . 4 *M.*

ZEHNTER BAND. Mit 4 Tafeln. Hoch 4. 1888. Preis 33 *M.*

OTTO RIBBECK, Agroikos. Eine ethologische Studie. 1885. . . . 2 *M.*
AUGUST LESKIEN, Untersuchungen über Quantität und Betonung in den slavischen Sprachen. I. Die Quantität im Serbischen. A. Feste Quantitäten der Wurzel- oder Stammsilben der Nomina bei bestimmten stammbildenden Suffixen. 1885 . . . 5 *M.*
MORITZ VOIGT, Über die staatsrechtliche Possessio und den Ager compascuus der Römischen Republik. 1887. . . . 2 *M.*
OTTO EDUARD SCHMIDT, Die handschriftliche Überlieferung der Briefe Ciceros an Atticus, Q. Cicero, M. Brutus in Italien. Mit 4 Tafeln. 1887. . . . *M.*
FRIEDRICH HULTSCH, Scholien zur Sphaerik des Theodosios. Mit 22 Figuren. 1887 . . . 3 *M.* 60 *Pf.*
ERNST WINDISCH, Über die Verbalformen mit dem Charakter r im Arischen, Italischen und Celtischen. 1887. . . . 3 *M.*
MORITZ VOIGT, Über die Bankiers, die Buchführung und die Litteralobligation der Römer. 1887 . . . 3 *M.*
GEORG VON DER GABELENTZ, Beiträge zur chinesischen Grammatik. Die Sprache des Cuang-Tsï. 1888 . . . 4 *M.*
WILHELM ROSCHER, Umrisse zur Naturlehre des Cäsarismus. 1888. . . . 5 *M.*

ELFTER BAND. Mit 15 Tafeln. Hoch 4. 1890. Preis 35 *M.*

FRIEDRICH ZARNCKE, Kurzgefasstes Verzeichniss der Originalaufnahmen von Goethe's Bildniss. Mit 15 Tafeln. 1888. . . . 7 *M.*
GEORG EBERS, Papyrus Ebers. Die Maasse und das Kapitel über die Augenkrankheiten. Erster Theil. Die Gewichte und Hohlmaasse des Papyrus Ebers. 1889 . . . 3 *M.*
——— Papyrus Ebers. Die Maasse und das Kapitel über die Augenkrankheiten. Zweiter Theil. Das Kapitel über die Augenkrankheiten. T. LV, 2—LX IV, 13. 1889. . . . 7 *M.*
ANTON SPRINGER, Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters. 1889. . . . 2 *M.*
BERTHOLD DELBRÜCK, Die indogermanischen Verwandtschaftsnamen. Ein Beitrag zur vergleichenden Alterthumskunde. 1889 . 8 *M.*
MORITZ VOIGT, Die technische Produktion und die bezüglichen römisch-rechtlichen Erwerbtitel. 1890. . . . 2 *M.*
WILHELM ROSCHER, Umrisse zur Naturlehre der Demokratie. 1890 . . . 6 *M.*

ZWÖLFTER BAND. Mit 6 Tafeln. Hoch 4. 1891. Preis 23 *M.*

FRIEDRICH ZARNCKE, Causa Nicolai Winter. Ein Bagatellprocess bei der Universität Leipzig. 1890. . . . 4 *M.*
F. H. WEISSBACH, Anzanische Inschriften und Vorarbeiten zu ihrer Entzifferung. Mit 6 Tafeln. 1891 . . . 3 *M.*
AUGUST LESKIEN, Die Bildung der Nomina im Litauischen. 1891 . . . 16 *M.*

DREIZEHNTER BAND. Mit 5 Tafeln und 1 Facsimile. Hoch 4. 1893. Preis 32 *M.*

FRIEDRICH HULTSCH, Die erzählenden Zeitformen bei Polybios. Ein Beitrag zur Syntax der gemeingriechischen Sprache. I. 1891. 7 *M.*
GEORG GOETZ, Der Liber Glossarum. Mit einem Facsimile. 1891. . . . 3 *M.*
FRIEDRICH RATZEL, Die afrikanischen Bögen, ihre Verbreitung und Verwandtschaften. Nebst einem Anhang über die Bögen Neu-Guineas, der Veddah und der Negritos. Eine anthropogeographische Studie. Mit 5 Tafeln. 1891 . . . 3 *M.*
FRIEDRICH HULTSCH, Die erzählenden Zeitformen bei Polybios. Ein Beitrag zur Syntax der gemeingriechischen Sprache. II. 1892. 4 *M.*
MORITZ VOIGT, Ueber die leges Iuliae iudiciorum privatorum und publicorum . . . 2 *M.* 60 *Pf.*
AUGUST LESKIEN, Untersuchungen über Quantität und Betonung in den slavischen Sprachen. I. Die Quantität im Serbischen. B. Das Verhältniss von Betonung und Quantität in den zweisilbigen primären Nomina. C. Das Verhältniss von Betonung und Quantität in den stammbildenden Suffixen mehrsilbiger Nomina. 1893. . . . 3 *M.*
RICHARD MEISTER, Die Mimiamben des Herodas. Herausgegeben und erklärt mit einem Anhang über den Dichter, die Überlieferung und den Dialekt. 1893. . . . 10 *M.*

VIERZEHNTER BAND. Mit 10 Tafeln. Hoch 4. 1894. Preis 33 *M.*

FRIEDRICH HULTSCH, Die erzählenden Zeitformen bei Polybios. Ein Beitrag zur Syntax der gemeingriech. Sprache. III. 1893. 3 *M.* 60 *Pf.*
JOHANNES ILBERG, Das Hippokrates-Glossar des Erotianos und seine ursprüngliche Gestalt. 1893 . . . 2 *M.*
ALBERT SOCIN, Zum arabischen Dialekt von Marokko. 1893. . . . 3 *M.*
FRIEDRICH DELITZSCH, Beiträge zur Entzifferung und Erklärung der kappadokischen Keilschrifttafeln. 1893 . . . 3 *M.*
THEODOR SCHREIBER, Die alexandrinische Toreutik. Untersuchungen über die griechische Goldschmiedekunst im Ptolemaeerreiche. I. Theil. Mit 5 Tafeln und 138 Abbildungen 1894. . . . 10 *M.*
MAX HEINZE, Vorlesungen Kants über Metaphysik aus drei Semestern. 1894 . . . 8 *M.*
F. H. WEISSBACH, Neue Beiträge zur Kunde der Susischen Inschriften. Mit 5 Tafeln. 1894 . . . 3 *M.* 60 *Pf.*

FÜNFZEHNTER BAND. Mit 3 Tafeln. Hoch 4. 1895. Preis 33 *M.*

ALBERT SOCIN und Dr. HANS STUMME, Der arabische Dialekt der Houwāra des Wād Sūs in Marokko. 1894. . . . 8 *M.*
HEINRICH SCHURTZ, Das Augenornament und verwandte Probleme. Mit 3 Tafeln. 1895 . . . 5 *M.*
HOLGER PEDERSEN, Albanesische Texte mit Glossar. 1895 . . . 8 *M.*
ERNST WINDISCH, Māra und Buddha. 1895 . . . 12 *M.*

SECHZEHNTER BAND. Hoch 4. 1897. Preis 30 *M.*

RICHARD FOERSTER, Johann Jacob Reiske's Briefe. 1897 . . . 30 *M.*

SIEBZEHNTER BAND. Hoch 4. 1897. Preis 40 *M.*

FRIEDRICH HULTSCH, Die Elemente der ägyptischen Theilungsrechnung. Erste Abhandlung. 1895. . . . 8 *M.*
FRIEDRICH DELITZSCH, Das Babylonische Weltschöpfungsepos. 1896. . . . 8 *M.*
W. H. ROSCHER, Das von der „Kynanthropie" handelnde Fragment des Marcellus von Side. Mit 3 Textfiguren. 1896 . . . 4 *M.*
FRIEDRICH RATZEL, Der Staat und sein Boden geographisch betrachtet. Mit 5 Kartenskizzen im Text. 1896 . . . 6 *M.*
KARL BÜCHER, Arbeit und Rhythmus. 1896 . . . 6 *M.*
THEODOR SCHREIBER, Die Wandbilder des Polygnotos in der Halle der Knidier zu Delphi. Mit 18 Textfiguren. . . . 8 *M.*

ACHTZEHNTER BAND.

CURT WACHSMUTH, Neue Beiträge zur Topographie von Athen. 1897 . . . 3 *M.*

Leipzig, Juli 1897. **S. Hirzel.**

BERICHTE

DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

BERICHTE beider Classen. 1846—47 (12) 1848 (6).

—— Mathematisch-physische Classe. 1849 (3) 1850 (3) 1851 (2) 1852 (2) 1853 (3) 1854 (3) 1855 (2) 1856 (2) 1857 (3) 1858 (3) 1859 (4) 1860 (3) 1861 (2) 1862 (1) 1863 (2) 1864 (1) 1865 (1) 1866 (5) 1867 (4) 1868 (3) 1869 (4) 1870 (4) 1871 (7) 1872 (4 mit Beiheft) 1873 (7) 1874 (5) 1875 (4) 1876 (2) 1877 (2) 1878 (1) 1879 (1) 1880 (2) 1881 (1) 1882 (1) 1883 (1) 1884 (2) 1885 (3) 1886 (4 u. Supplement) 1887 (2) 1888 (2) 1889 (4) 1890 (4) 1891 (5) 1892 (6) 1893 (9) 1894 (3) 1895 (6) 1896 (6) 1897 (3).

—— Philologisch-historische Classe. 1849 (5) 1850 (4) 1851 (5) 1852 (4) 1853 (5) 1854 (6) 1855 (4) 1856 (4) 1857 (2) 1858 (2) 1859 (4) 1860 (4) 1861 (4) 1862 (1) 1863 (3) 1864 (3) 1865 (1) 1866 (4) 1867 (2) 1868 (3) 1869 (3) 1870 (3) 1871 (1) 1872 (1) 1873 (1) 1874 (2) 1875 (2) 1876 (1) 1877 (2) 1878 (3) 1879 (2) 1880 (2) 1881 (2) 1882 (1) 1883 (2) 1884 (1) 1885 (4) 1886 (2) 1887 (5) 1888 (4) 1889 (4) 1890 (3) 1891 (3) 1892 (3) 1893 (3) 1894 (2) 1895 (4) 1896 (3)

Jedes Heft der Berichte ist einzeln zu dem Preise von 1 Mark zu haben.

SCHRIFTEN

DER FÜRSTLICH-JABLONOWSKI'SCHEN GESELLSCHAFT ZU LEIPZIG.

A... NDLUNGEN bei Begründung der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften ... Tage der 200jährigen Geburtsfeier Leibnizens herausgegeben von der Fürstl. Jablonowski- ...nen Gesellschaft. Mit dem Bildnisse von Leibniz in Medaillon u. zahlreichen Holzschn. u. ...pfertaf. hoch 4. 1846. broch. Preis 15 ℳ

...SCHRIFTEN gekrönt und herausgegeben von der Fürstlich Jablonowski- ...hen Gesellschaft.

H. GRASSMANN, Geometr. Analyse geknüpft an d. von Leibniz erfundene geometr. Charakteristik. Mit einer erläuternd. Abh. v. *A. F. Möbius.* (Nr. I d. math.-naturw. Sect.) hoch 4. 1847. 2 ℳ

H. B. GEINITZ, Das Quadergebirge oder d. Kreideformation in Sachsen, mit Berücks. der glaukonitreichen Schichten. Mit 1 col. Tafel. (Nr. II d. math.-naturw. Sect.) hoch 4. 1850. 1 ℳ 60 ₰

J. ZECH, Astronomische Untersuchungen über die Mondfinsternisse des Almagest. (Nr. III d. math.-naturw. Sect.) hoch 4. 1851. 1 ℳ

J. ZECH, Astron. Untersuchungen üb. die wichtigeren Finsternisse, welche v. d. Schriftstellern des class. Alterthums erwähnt werden. (No. IV d. math.-naturw. Sect.) hoch 4. 1853. 2 ℳ

H. B. GEINITZ, Darstellung der Flora des Hainichen-Ebersdorfer und des Flöhaer Kohlenbassins (Nr. V d. math.-naturw. Sect.) hoch 4. Mit 14 Kupfertafeln in gr. Folio. 1854. 24 ℳ

TH. HIRSCH, Danzigs Handels- und Gewerbsgeschichte unter der Herrschaft des deutschen Ordens. (Nr. I der hist.-nat.-ökonom. Sect.) hoch 4. 1858. 8 ℳ

H. WISKEMANN, Die antike Landwirthschaft und das von Thünensche Gesetz, aus den alten Schriftstellern dargelegt. (Nr. II d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1859. 2 ℳ 40 ₰

K. WERNER, Urkundl. Geschichte d. Iglauer Tuchmacherzunft. (Nr. III d. hist.-nat.-ök. Sect. h. 4. 1861. 3 ℳ

V. BÖHMERT, Beiträge zur Gesch. d. Zunftwesens. (Nr. IV d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1862. 4 ℳ

H. WISKEMANN, Darstellung der in Deutschland zur Zeit der Reformation herrschenden national-ökonomischen Ansichten. (Nr. V d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1861. 4 ℳ

E. L. ETIENNE LASPEYRES, Geschichte der volkswirthschaftl. Anschauungen der Niederländer u. ihrer Litteratur zur Zeit der Republik. (Nr. VI d. hist.-nat. ök. Sect.) hoch 4. 1863. 8 ℳ

J. FIKENSCHER, Untersuchung der metamorphischen Gesteine der Lunzenauer Schieferhalbinsel. (Nr. VI d. math.-naturw. Sect.) hoch 4. 1867. 2 ℳ

JOH. FALKE, Die Geschichte des Kurfürsten August von Sachsen in volkswirthschaftlicher Beziehung. (Nr. VII d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1868. 8 ℳ

B. BÜCHSENSCHÜTZ, Die Hauptstätten des Gewerbfleisses im classischen Alterthume. (Nr. VIII d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1869. 2 ℳ 80 ₰

H. BLÜMNER, Die gewerbliche Thätigkeit der Völker des classischen Alterthums. (Nr. IX d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1869. 4 ℳ

H. ENGELHARDT, Flora der Braunkohlenformation im Königreich Sachsen. Mit 15 Tafeln. (Nr. VII d. math.-naturw. Sect.) hoch 4. 1870. 12 ℳ

H. ZEISSBERG, Die poln. Geschichtschreibung d. Mittelalt. (Nr. X d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1873. 12 ℳ

A. WANGERIN, Reduction der Potentialgleichung für gewisse Rotationskörper auf eine gewöhnliche Differentialgleichung. (Nr. VIII d. math.-naturw. Sect.) hoch 4. 1875. 1 ℳ 20 ₰

A. LESKIEN, Die Declination im Slavisch-Litauischen und Germanischen. (Nr. XI d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1876. 5 ℳ

R. HASSENCAMP, Über den Zusammenhang des lettoslavischen und germanischen Sprachstammes. (Nr. XII d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1876. 3 ℳ

R. PÖHLMANN, Die Wirthschaftspolitik der Florentiner Renaissance und das Princip der Verkehrsfreiheit. (Nr. XIII d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1878. 4 ℳ 20 ₰

A. BRÜCKNER, Die slavischen Ansiedelungen in der Altmark und im Magdeburgischen. (Nr. XIV d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1879. 4 ℳ 20 ₰

F. O. WEISE, Die Griech. Wörter im Latein. (Nr. XV d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1882. 18 ℳ

R. PÖHLMANN, Die Übervölkerung der antiken Grossstädte im Zusammenhange ... entwicklung städtischer Civilisation dargestellt. (Nr. XVI d. hist.-nat.-ök. Sect.) ...

E. HASSE, Geschichte d. Leipziger Messen. (Nr. XVII d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. ...

K. ROHN, Die Flächen vierter Ordnung hinsichtlich ihrer Knotenpunkte ... Mit 2 Tafeln. (Nr. IX d. math.-naturw. Sect.) hoch 4. 18..

A. LOOSS, Ueber Degenerations-Erscheinungen im Thier... larvenschwanzes und die im Verlaufe derselben auftrete... (Nr. X d. math.-naturw. Sect.) hoch 4. 1889.

K. E. MUCKE, Historische und vergleichende Laut- und ...lehre der Niedersorbisch... lausitzisch-wendischen Sprache. Mit besonderer Berücksichtigung der Grenzdialekte und d... sorbischen. (Nr. XVIII d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch. 4. ...91

R. BRAUNS, Die opt. Anomalien d. Krystalle. Mit 6 Taf. (N... ...

M. VANCSA, Das erste Auftreten der deutschen Sprache ... (Nr. XI... nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1895. 5 ℳ

P. HARZER, Die säcularen Veränderungen der Bahnen der grossen Planeten. (Nr. XII d. math.-naturw. Sect.) hoch 4. 1895. 12 ℳ

A. TRESSE, Détermination des Invariants ponctuels de l'équation différentielle ordinaire du second ordre $y'' = \omega(x, y, y')$. (Nr. XIII d. math.-naturw. Sect.) hoch 4. 1896. 6 ℳ

E. O. SCHULZE, Die Kolonisierung und Germanisierung der Gebiete zwischen Saale und Elbe. (Nr. XX d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1896. 20 ℳ

[illegible] ... hoch 4. 1896. 10 ...

Lei... ...